



DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

**„Die Staatssicherheit – Überwachung und Repression in der DDR
an Hand von ausgewählten Spielfilmen“**

verfasst von / submitted by

David Sonnleitner

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 313 353

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium, UF Geschichte, Sozialkunde,
Polit.Bildg., UF Spanisch UniStG

Betreut von / Supervisor:

o. Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Schmale

Danksagung

Mein Dank gilt allen, die mich während meines Studiums und dem Verfassen der vorliegenden Arbeit unterstützt haben. Allen voran meiner Familie und meinen Freunden, ohne deren Hilfe die Umsetzung nicht möglich gewesen wäre.

Besonders möchte ich mich bei meiner Freundin bedanken, die während des langen Prozesses der Fertigstellung stets hinter mir gestanden ist und mich immer wieder ermutigt hat weiterzumachen – danke für dein grenzenloses Verständnis, dein offenes Ohr und deine aufbauenden Worte in allen nur erdenklichen Lagen.

Zudem gilt mein Dank Herrn Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Schmale für die hervorragende Betreuung und die zahlreichen Ratschläge, die mich angetrieben und meine Arbeit zu dem gemacht haben, was sie in ihrer endgültigen Form ist.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 06. November 2017

David Sonnleitner

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	7
1.1 Theorie	9
1.1.1 Gedächtnisbegriff und Vorgeschichte	9
1.1.2 Das kulturelle Gedächtnis nach Jan Assmann	12
1.1.3 Das filmische kulturelle Gedächtnis	14
1.2 Forschungsfeld Film	16
1.3 Methode – Filmanalyse	19
1.4 Forschungsstand	23
2. Staatssicherheit allgemein	25
2.1 Entstehung und Organisation	25
2.2 Wirken und Methoden	30
2.3 Opposition und Widerstand	36
2.4 Ende der DDR und Auflösung des MfS	42
2.5 Zwischenresümee	46
3. Filmbeispiele und Analysen	48
3.1 Geschichte im Film	48
3.2 Die DDR im Film	53
3.3 Filmbeispiele und die Darstellung des DDR-Regimes	56
3.4 Die Stille nach dem Schuss.....	57
3.4.1 Sequenzprotokoll.....	61
3.4.2 Einstellungsprotokoll	64
3.4.3 Das Bild der Staatssicherheit in „Die Stille nach dem Schuss“	72
3.5 Wie Feuer und Flamme	73
3.5.1 Sequenzprotokoll.....	76
3.5.2 Einstellungsprotokoll	79
3.5.3 Das Bild der Staatssicherheit in „Wie Feuer und Flamme“	87
3.6 Das Leben der Anderen	89
3.6.1 Sequenzprotokoll.....	92
3.6.2 Einstellungsprotokoll	95
3.6.3 Das Bild der Staatssicherheit in „Das Leben der Anderen“	102
3.7 Gegenüberstellung der Filmbeispiele	106
4. Schlussresümee	109
Abstract	113
Literaturverzeichnis	114
Filmverzeichnis	118

1. Einleitung

Die Themenfindung bei einer so umfangreichen Arbeit wie der vorliegenden ist stets mit einem langen Prozess verbunden. Steht am Anfang noch ein vager Geistesblitz, der meist ohne nähere Recherchearbeit stattfindet, dauert es doch eine gewisse Zeit bis man das tatsächliche Themengebiet einkreisen, Hintergrundwissen anhäufen und mit dem Planen der Arbeit beginnen kann. Zumindest war es in meinem Fall so.

Obwohl ich von Beginn an wusste, dass das Medium Film eine zentrale Rolle spielen sollte, konnte ich die geschichtliche Komponente, die damit in Verbindung gesetzt werden sollte, erst später festlegen. Schließlich fand ich eine Lösung, wie ich den Bereich der totalitären Systeme beziehungsweise der Überwachung durch ebendiese, ein Gebiet, das mich stets interessiert hatte, mit Film kombinieren konnte. So legte sich der Fokus meiner anfänglichen Recherche auf die Staatssicherheit in der DDR und deren filmische Repräsentation. Doch nicht beliebige Werke sollten bearbeitet werden, sondern auch diese mussten einige Kriterien erfüllen. Da den Ausgangspunkt der äußerst erfolgreiche und vielfach prämierte Film „Das Leben der Anderen“ von Florian Henckel von Donnersmarck bildete, entschied ich mich für die Beschränkung auf Filme aus den 2000er-Jahren, die allesamt von deutschen Regisseuren realisiert wurden. Dadurch verkleinerte sich die Auswahl schon und nach einigen weiteren Nachforschungen kristallisierten sich schlussendlich die drei ausgewählten Spielfilme „Die Stille nach dem Schuss“ (Volker Schlöndorff, 2000), „Wie Feuer und Flamme“ (Connie Walther, 2001) sowie der bereits erwähnte „Das Leben der Anderen“ (Florian Henckel von Donnersmarck, 2006) heraus, da diese allesamt ausführlich auf die Staatssicherheit eingehen und dies doch aus unterschiedlichen Blickwinkeln tun. Folglich stehen verschiedene Personengruppen beziehungsweise der Umgang der ostdeutschen Geheimpolizei mit ebendiesen im Mittelpunkt, was wiederum einen umfassenden Einblick in das Schaffen des Kontroll- und Überwachungsorgans im Allgemeinen erlaubt. Doch nicht nur die Filme sollten analysiert werden, auch der geschichtliche Aspekt rund um das DDR-Regime und die ostdeutsche Geheimpolizei sollte eine entsprechende Beachtung finden. Deshalb entwickelten sich aus den anfänglichen Überlegungen zunächst die Forschungsfragen und in weiterer Folge die Struktur der Arbeit heraus, beides Punkte, auf die nun eingegangen werden soll.

Die zentrale Frage soll demnach sein, wie die Überwachung und Repression durch die Staatssicherheit in der Fachliteratur auf der einen und den Filmen auf der anderen Seite dargestellt wird. In diesem Zusammenhang soll untersucht werden, inwiefern es dabei Unterschiede beziehungsweise Gleichheiten gibt und ebenso ob man in Bezug auf die Spielfilme von historischer Relevanz ausgehen kann. Der letzte Punkt ist im Allgemeinen ein vieldiskutierter, da man bei filmischen Werken nie von einer vollständigen Übereinstimmung mit den tatsächlichen Ereignissen ausgehen kann, nichtsdestotrotz soll auch dieser Aspekt hinterfragt werden. Zugleich soll vor dem Hintergrund des filmischen kulturellen Gedächtnisses, welches als theoretische Fundierung der Arbeit zu Rate gezogen wird, hinterfragt werden, ob man bei den ausgewählten Filmbeispielen von einem solchen Erinnerungsträger ausgehen kann. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es deshalb, einen Vergleich zwischen den aktuell in der Forschung vertretenen Ansichten rund um das Themengebiet und den drei ausgewählten Spielfilmen vorzunehmen und dadurch auf die ebenerwähnten Fragen mögliche Antworten zu finden. Daraus ergibt sich auch der Aufbau, welcher sich aus zwei großen Blöcken zusammensetzt. Während im ersten Teil also auf den historischen Hintergrund geblickt und der Bogen von der Entstehung der ostdeutschen Geheimpolizei über das Wirken und die Methoden bis hin zu Opposition und Widerstand und schließlich zum Zusammenbruch des Ministeriums für Staatssicherheit gespannt werden soll, wird im zweiten Abschnitt der Fokus auf die Spielfilme gelegt werden. Neben einigen allgemeinen Punkten zur Darstellung von Geschichte im Film sowie der DDR im Speziellen, gilt es die drei bereits mehrfach genannten deutschen Filme näher zu behandeln und das darin vermittelte Bild der Staatssicherheit herauszuarbeiten. Nach dem anschließenden Vergleich der drei Beispiele, soll im Schlussresümee auf die Forschungsfrage Bezug genommen und die gewonnenen Ergebnisse präsentiert werden.

1.1 Theorie

In Anbetracht des Ziels der vorliegenden Arbeit stehen aus theoretischer Sicht das kulturelle Gedächtnis nach Jan und Aleida Assmann sowie die Spezialform des filmischen kulturellen Gedächtnisses im Vordergrund. Gerade Ersteres lässt sich vielfältig einsetzen und kann daher auf eine Reihe verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen angewandt werden, so auch auf die Filmwissenschaft. Die logische Weiterentwicklung zum filmischen kulturellen Gedächtnis fand folglich bereits mehrfach auf diesem Themengebiet Verwendung, nichtsdestotrotz bietet sich der Ansatz ideal als theoretische Fundierung dieser Arbeit an, soll schließlich das Wirken der Staatssicherheit in der DDR erforscht und hinterfragt werden, inwiefern sich in diesem Punkt die Filmbeispiele mit der Fachliteratur abdecken.

1.1.1 Gedächtnisbegriff und Vorgeschichte

Um sich dem Gegenstand anzunähern, ist es notwendig, sich zuvor mit dem Gedächtnisbegriff im Allgemeinen auseinanderzusetzen. Aleida Assmann beschreibt das Gedächtnis mit der doppelten Funktion als „ars“ und „vis“, sprich als Kunst sowie als Kraft. Damit bezieht sie sich auf das Verfahren des Speicherns auf der einen und den Prozess des Erinnerns auf der anderen Seite. Beide Vorgänge greifen im Gedächtnis ineinander und sorgen dafür, dass es zu einer Verschiebung zwischen Einlagerung und Rückholung kommt. Kann man beim Speichern doch von einer bewussten Aktivität sprechen, ist das Erinnern nicht als willentlich zu erachten. Vereinfacht könnte man auch sagen, dass Ersteres beigebracht werden kann, während dies bei Erinnerungen nicht möglich ist, da diese einem steten Transformationsprozess unterliegen, bei dem wiederum das Vergessen ob der unmittelbaren Verbindung zum Erinnern eine ebenso wichtige Rolle spielt.¹

An diese Annäherung anschließend gilt es gerade in Bezug auf die Geschichtswissenschaft jene Auffassungen zu berücksichtigen, die Gedächtnis und Geschichte voneinander trennen und dies in einer gegenseitigen Abgrenzung festmachen, wonach das eine immer das ist, was das andere nicht ist. So auch die Theorien von Maurice Halbwachs, der mit seinen Forschungen zu einem beachtlichen Teil die Grundlage für die Arbeit von Jan und Aleida Assmann legte.

¹ Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München 1999) 28-30.

Aus der Soziologie stammend, beschäftigte er sich mit dem Gruppenzusammenhalt von Menschen und folgerte, dass dafür gemeinsame Erinnerungen als elementar zu erachten sind. Daraus wiederum leitete Halbwachs das Gruppengedächtnis ab und konstatierte, dass sich Erinnerungen und die Gruppe gegenseitig stabilisieren.

Dieses kollektive Gedächtnis grenzte er aber entschieden vom historischen Gedächtnis ab und schrieb Ersterem die Sicherung der Eigenart der Gruppe, das stete Existieren im Plural sowie das Ausblenden von Veränderungen zu. Demgegenüber übe das Gedächtnis der Geschichtswissenschaft keine Identitätssicherung aus, beschränke sich auf das Singulare und sei auf Veränderungen spezialisiert, wodurch die gegenseitige Abgrenzung deutlich wird.²

Auch wenn Maurice Halbwachs eine entscheidende Vorarbeit für die spätere Entwicklung des Begriffs vom kollektiven beziehungsweise kulturellen Gedächtnis leistete, fand die von ihm praktizierte strikte Trennung von Gedächtnis und Geschichte in der Folgezeit immer weniger Zuspruch. Schließlich wurde festgestellt, dass sich die beiden Bereiche gegenseitig beeinflussen und zum Teil ineinandergreifen, wodurch die Entwicklung zweier neuer Begrifflichkeiten forciert wurde, nämlich die des Funktions- und des Speichergedächtnisses. Diese Arten der Erinnerung funktionieren ergänzend und schließen einander gegenseitig nicht aus, die Korrelation zwischen Gedächtnis und Geschichte wird somit besser verständlich.³

Dabei charakterisiert sich das Funktionsgedächtnis vor allem durch seine sozialen Aufgaben, sprich die Legitimation sowie Aufrechterhaltung der Herrschaft. Folglich gilt es nur „Bedeutsames“ zu erinnern, das ebendiesen Zwecken dient. Demgegenüber ist das Speichergedächtnis von solchen sozialen Funktionen befreit und muss nicht den politischen Auseinandersetzungen der Gegenwart folgen. Vielmehr werden die Zeitebenen außen vor gelassen und das Jetzt überschritten.⁴

Aleida Assmann merkt zur Differenzierung der beiden Arten des Gedächtnisses an, dass die Aufgaben des Funktionsgedächtnisses Legitimation, Delegitimation sowie Distinktion umfassen, während das Speichergedächtnis als Reservoir zukünftiger und Speicher für aktuelle Funktionsgedächtnisse beschrieben werden kann.⁵

² Assmann, Erinnerungsräume, 130f.

³ Assmann, Erinnerungsräume, 133f.

⁴ Eike Wenzel, Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den 60er Jahren (Stuttgart 2000), 357-360.

⁵ Assmann, Erinnerungsräume, 138-140.

Daraus lässt sich folgern, dass die beiden eben genannten Modi des Erinnerns zusammengehören und sich gegenseitig unterstützen. Assmann spricht in Bezug auf deren Verschränkung sogar von einem „heilsamen Korrektiv“ und betont die Wichtigkeit ebendieser Verbindung für eine funktionierende ausdifferenzierte Kultur.⁶ Doch nicht nur diese Seite rund um das zunächst vertretene Gruppengedächtnis von Maurice Halbwachs beziehungsweise die Weiterentwicklung in Funktions- und Speichergedächtnis können als maßgeblich für die Theorien von Jan und Aleida Assmann eingeschätzt werden, auch die Forschungen von Aby Warburg spielen dabei eine entscheidende Rolle. So vertrat der Kunsthistoriker Warburg die Ansicht, dass Bilder und die Gesamtkultur untrennbar miteinander verbunden sind. Demnach sind Bilder paradigmatische Gedächtnismedien, die eine vollkommen unterschiedliche Übertragungsdynamik als Texte ausüben und daher leichter im Gedächtnis eingepägt werden können. Dafür haben sie laut Warburg eine weitere Distanz zur Interpretationskraft des Verstandes, weshalb sich subsumieren lässt, dass Bilder ganz eigene Vermittlungswege suchen.⁷

Betrachtet man die bereits vorgestellten Ansätze, wird schnell klar, dass die Theorien von Maurice Halbwachs und Aby Warburg grundverschieden sind. Dennoch kann als Gemeinsamkeit in Bezug auf das Gedächtnis die Abkehr von der Biologie und die daraus resultierende Verlagerung hin zur Kultur festgemacht werden. Das kollektive Gedächtnis ist demnach nicht vererbbar und ein „Rassengedächtnis“, sondern hat vielmehr mit Sozialisation und Überlieferung zu tun.⁸

Ausgehend von den eben genannten Thesen von Halbwachs und Warburg, die unabhängig voneinander Definitionen für das kollektive Gedächtnis erarbeiteten, wird leichter ersichtlich, unter welchen Blickwinkeln Jan und Aleida Assmann ihre Forschungsschwerpunkte setzten und ihre eigenen Theorien zum kulturellen beziehungsweise filmischen kulturellen Gedächtnis schaffen konnten. Diese beiden Ausprägungen können daher als Weiterentwicklung des kollektiven Gedächtnisses nach Halbwachs und Warburg bezeichnet werden.

⁶ Assmann, Erinnerungsräume, 142.

⁷ Assmann, Erinnerungsräume, 225-227.

⁸ Jan Assmann, Kultur und Gedächtnis (Frankfurt am Main 1988) 9.

1.1.2 Das kulturelle Gedächtnis nach Jan Assmann

Nachdem zuvor das Aufkommen des Begriffs vom kollektiven Gedächtnis im Vordergrund stand, soll nun das kulturelle Gedächtnis näher beleuchtet werden. Jan Assmann definiert dieses an Hand einer doppelten Abgrenzung, sprich durch das kommunikative Gedächtnis auf der einen und die Wissenschaft auf der anderen Seite, legt dabei aber den Fokus bewusst auf Ersteres. Diese Form des Erinnerns bezieht sich auf jene Facetten des kollektiven Gedächtnisses, die auf Alltagskommunikation basieren und folglich Bestandteil der Oral History sind. Charakteristisch für das kommunikative Gedächtnis sind das hohe Maß an Unorganisiertheit sowie die Beliebigkeit der gespeicherten Informationen. So kann es sich dabei um Witze, Erlebnisse oder Geschichten handeln, um nur einige Beispiele zu nennen, wodurch sich wiederum im Einzelnen ein Gedächtnis bildet, das sowohl sozial vermittelt als auch gruppenbezogen ist. Zeitlich ist diese Ausprägung aber begrenzt und hat im Normalfall nur 100 Jahre lang Bestand.⁹

Von diesem Ausgangspunkt gilt es nun den Bogen zum kulturellen Gedächtnis zu spannen, wobei der Übergang einst als drastischer eingestuft wurde, als dies die Theorie von Jan Assmann tut. Sah Maurice Halbwachs darin noch einen Wandel von „mémoire“ zu „histoire“, also von Gedächtnis zu Geschichte, geht Assmann von vergleichbaren Voraussetzungen für kommunikatives und kulturelles Gedächtnis aus:

„(...) Im Bereich der objektivierten Kultur und organisierten (...) Kommunikation lassen sich ganz ähnliche Bedingungen an Gruppen und Gruppenidentitäten beobachten, wie sie auch das Alltagsgedächtnis kennzeichnen. Wir haben es auch hier mit einer Wissensstruktur zu tun, die wir „identitätskonkret“ nennen. Damit meinen wir, dass eine Gruppe ein Bewusstsein ihrer Einheit und Eigenart auf dieses Wissen stützt und aus diesem Wissen die formativen und normativen Kräfte bezieht, um ihre Identität zu reproduzieren (...)“¹⁰

Trotz der ähnlichen Gegebenheiten, die aus dem Zitat ersichtlich werden, müssen ebenso die Unterschiede hervorgehoben werden. So manifestiert sich im Gegensatz zum kollektiven im kulturellen Gedächtnis die Alltagsferne als typisches Merkmal. Das heißt, dass der Zeithorizont nicht mit der fortschreitenden Gegenwart mitwandert, sondern durch einzelne Fixpunkte, sprich bedeutende vergangene Begebenheiten, gekennzeichnet ist. Durch kulturelle Formung, welche in Form von Texten, Riten oder Denkmälern auftreten kann, und institutionalisierte

⁹ Assmann, Kultur und Gedächtnis, 9-11.

¹⁰ Assmann, Kultur und Gedächtnis, 11f.

Kommunikation wird die Erinnerung an ebendiese Ereignisse aufrechterhalten. Man spricht dabei von Erinnerungsfiguren, die sich im kulturellen Gedächtnis zu Zeitinseln und schließlich zu einem Erinnerungsraum ausweiten können.¹¹

Zudem liegt ein Ziel der Theorie von Assmann im Versuch, die drei Pole „Gedächtnis“, „Kultur“ und „Gruppe“ aufeinander zu beziehen, ein Vorhaben, das die Forschungen von Halbwachs und Warburg verbinden und erweitern sollte. In diesem Zusammenhang beschreibt er eine Reihe von Charakteristika, die das kulturelle Gedächtnis noch genauer fassen und die drei eben erwähnten Bereiche kombinieren sollen. Hierbei spielt zunächst die Identitätskonkretheit eine wichtige Rolle, geht es doch darum den Wissensbestand einer Gruppe aufzubewahren und zwischen Zugehörigem und Nichtzugehörigem zu unterscheiden. Hinzu kommen die Rekonstruktivität, also jener Vorgang, der das Wissen aus dem kulturellen Gedächtnis auf die gegenwärtige Situation bezieht sowie die Geformtheit, die durch Objektivation und Kristallisation des kollektiven Wissens als Erfordernis für die Vererbbarkeit verstanden werden kann. Weitere Merkmale umfassen die Organisiertheit, sprich die institutionelle Absicherung und Spezialisierung der Gedächtnisträger, die Verbindlichkeit, zu der die Aspekte Normativität und Formativität zu zählen sind, und die Reflexivität mit ihrem Fokus auf die Praxis, sich selbst sowie das Selbstbild. Zusammengefasst handelt es sich dabei um sechs Merkmale, die allesamt vom kulturellen Gedächtnis erfüllt werden müssen. Vereinfacht könnte man sagen, dass das kulturelle Gedächtnis von jeder Gesellschaft sowie Epoche zum einen die jeweils zugehörigen Texte, Bilder und Riten sammelt, die für die Erhaltung des Selbstbildes essentiell sind und zum anderen ein kollektiv geteiltes Wissen über die Vergangenheit weitergibt, das die Einheit und Eigenart der Gruppe bewahrt. Die entsprechenden Inhalte sind folglich stark unterschiedlich und lassen sich nicht vereinheitlichen, definiert sich doch jede Gesellschaft anders und mit differierenden Schwerpunkten.¹²

¹¹ Assmann, Kultur und Gedächtnis, 12.

¹² Assmann, Kultur und Gedächtnis, 13-15.

1.1.3 Das filmische kulturelle Gedächtnis

Wie aus den bisherigen Überlegungen hervorgeht, sind die Einsatzmöglichkeiten des kulturellen Gedächtnisses mannigfaltig. Werden die Charakteristika erfüllt, gibt es jede Menge Organisationsformen, Medien und Institutionen, die Träger ebendieser Art des Erinnerns sein können, so auch der Spielfilm. Daraus lässt sich als Spezialform das filmische kulturelle Gedächtnis ableiten, wobei Stefan Zahlmann auf diesem Gebiet entscheidende Denkanstöße liefert. Ausgehend von der bereits näher erläuterten Definition von Jan Assmann, rückt er den Film ins Zentrum seiner Forschungen. Er spricht dabei in Bezug auf Film von einem Erinnerungsmedium, das in die „visuelle Kultur der Moderne“ eingeordnet werden kann und eine Leitfunktion für alle anderen audiovisuellen Medien innehat.¹³

Ohne zu viel auf das spätere Kapitel rund um die Funktionen von Film vorgreifen zu wollen, soll an dieser Stelle neben dem Aspekt der Leitfunktion ein weiterer Vorteil angesprochen werden. Dieser liegt in der „Konsumierbarkeit“ durch nahezu alle Bevölkerungsgruppen, weshalb ideale Voraussetzungen herrschen, um das Wissen einer Gruppe zu speichern und weiterzugeben. Der Theorie von Zahlmann folgend kann das filmische kulturelle Gedächtnis als Sammelbegriff für die verschiedenen Erscheinungsformen audiovisueller Kultur verstanden werden, die den Zusehern als Gedächtnisinhalt zur Verfügung stehen. Er vergleicht dies auf metaphorischer Ebene mit einem „Erscheinungsraum“ kollektiv geteilter Inhalte, in dem man sich in der Folge auch gedanklich bewegen kann. Dem Rezipienten steht es frei, diesen Raum zu betreten und zu verlassen und das darin enthaltene Wissen aufzunehmen.¹⁴

Eine wichtige Unterscheidung zwischen den Ansätzen von Jan Assmann und Stefan Zahlmann, oder besser gesagt die Weiterentwicklung vom kulturellen zum filmischen kulturellen Gedächtnis, die auch für die vorliegende Arbeit von äußerstem Interesse ist, findet sich in der lebensweltlichen Anbindung des kulturellen Gedächtnisses an die kollektiven Gedächtnisse der Zuseher. Wird bei Assmann allgemein der überzeitliche Anspruch hervorgehoben, gilt es vor allem diesen Punkt bei der Auseinandersetzung mit Filmen aufzulockern, auf die Rezipienten Rücksicht zu nehmen und relevante Inhalte zu thematisieren, da gerade darin die Stärke des Erinnerungsmediums Film liegt. Geschieht dies nicht, verliert das filmische kulturelle Gedächtnis seine Bedeutung. Zudem hebt Zahlmann im Gegensatz zur Theorie von

¹³ Stefan *Zahlmann*, *Körper und Konflikt*. Filmische Gedächtniskultur in BRD und DDR seit den sechziger Jahren (Berlin 2001) 62.

¹⁴ *Zahlmann*, *Körper und Konflikt*, 63.

Assmann den individuellen Akt bei der Rezeption von Filmen hervor. So nimmt jeder Zuseher ein filmisches Werk anders wahr, erhält eigene Eindrücke und reagiert infolgedessen emotional unterschiedlich auf die vermittelten Inhalte. Daher muss beim filmischen kulturellen Gedächtnis ebenfalls von der Fokussierung auf das Kollektiv – wie es von Assmann praktiziert wurde – Abstand genommen und erkannt werden, dass es sich um einen Prozess in jedem Einzelnen handelt, der mit der Bezeichnung der „somatischen Erinnerung“ theoretisch festgemacht wird.¹⁵ Auch in der vorliegenden Arbeit soll das filmische kulturelle Gedächtnis nach den eben besprochenen Gesichtspunkten festgelegt und verstanden werden, weshalb es essentiell ist, noch auf zwei entscheidende Prozesse näher einzugehen: die Definition beziehungsweise Redefinition ebendieser Art des Erinnerns.

Bisher wurde schon auf eine Reihe von Aspekten eingegangen, die das filmische kulturelle Gedächtnis näher beschreiben sowie vom kulturellen Gedächtnis nach Jan Assmann abgrenzen. Nun soll die Frage beantwortet werden, wie bestimmte Filminhalte zu einem solchen Erinnerungsträger werden können. Dabei gilt es zunächst zu berücksichtigen, dass kein exakter Punkt in der Filmgeschichte den Beginn eines filmischen kulturellen Gedächtnisses markiert, sondern vielmehr Darstellungstraditionen im Vordergrund stehen. Das heißt, dass dem Zuschauer sowohl auf inhaltlicher als auch auf bildsprachlicher Ebene eine Auseinandersetzung mit solchen Traditionen deutlich werden muss. Unter Definition wird also die Etappe der Zusammenstellung von Spielfilmhandlungen verstanden, die zwar inhaltlich sowie formal unterschiedlich sein können, in Bezug auf einen außerfilmischen Wertehorizont jedoch als einheitlich angesehen werden können. Wiederholen sich solche Schemata, erhalten diese Signifikanz und „definieren“ sich. Demgegenüber meint der Begriff Redefinition nicht per se eine Neudefinition von filmischen kulturellen Gedächtnissen, bezieht er sich schließlich mehr auf den Komplexitätsgrad der Handlungen. So versuchen Filme, die eine Redefinition anstreben, die Limitierungen eines Gedächtnisses und die Einschränkung seiner Wirksamkeit offenzulegen und eine reflexive Selbstthematizierung zu offerieren. In der Folge werden dabei bestehende Konzepte auf zeitlicher sowie personeller Ebene in Frage gestellt und relativiert. Ein wesentlicher Unterschied zwischen diesen

¹⁵ Zahlmann, Körper und Konflikt, 65f.

beiden Prozessen liegt also im kollektiven Aspekt der Definitions- sowie im komparativen Aspekt der Redefinitionsfilme.¹⁶

Zusammengefasst kann man das filmische kulturelle Gedächtnis als Speicher vergangener Diskurse verstehen, die für die Gegenwart anschließbar gemacht werden sollen. Das „Erinnerungsmedium“ Film eignet sich dabei aufgrund der Unabhängigkeit von zeitlichen und räumlichen Grenzen bei der Vermittlung von Inhalten und der daraus resultierenden Rezeptionsmöglichkeit für alle Bevölkerungsgruppen optimal für eine solche Funktion.¹⁷ So auch in Bezug auf das Thema dieser Arbeit rund um die Darstellung des Wirkens und der Methoden der Staatssicherheit in ausgewählten Spielfilmen, die als Schlüssel zum kulturellen Gedächtnis angesehen werden können, ermöglichen sie auch nachfolgenden Generationen eine Anteilnahme an diesem Abschnitt der Geschichte.

1.2 Forschungsfeld Film

Film – das bedeutet für jeden Menschen etwas Anderes. Für die einen mag es pure Freizeitunterhaltung, für andere eine große Leidenschaft und für wieder andere sogar der Beruf sein. Egal in welchem Ausmaß man sich damit auseinandersetzt, Film ist – gerade in den westlichen Gesellschaften – allgegenwärtig. Wie Andreas Dörner bereits 1998 in seinem Aufsatz bemerkte, kann man in Bezug auf die modernen Gegenwartsgesellschaften von visuell geprägten Kulturen sprechen, was zu einem großen Teil wiederum auf die Entwicklung des Filmes in allen seinen Facetten zurückzuführen ist.¹⁸ Doch was meint der Begriff Film eigentlich genau?

Zunächst muss zwischen den vielen verschiedenen Filmarten unterschieden werden, die sich im Laufe der Zeit herausgebildet haben. So kann man nicht nur zwischen Spiel- und Dokumentarfilmen, sondern auch zwischen Informations-, Lehrfilmen und einigen weiteren Ausprägungen sowie zusätzlichen Mischformen differenzieren. Unter diesen Formen nimmt der Spielfilm eine spezielle Rolle ein, handelt es sich dabei doch um ein vielschichtiges Einzelmedium mit gesellschaftlicher Dominanz.¹⁹

¹⁶ *Zahlmann*, Körper und Konflikt, 67-69.

¹⁷ vgl. Vera *Mugrabi*, Spreewaldgurken und die Stasi. Die DDR im Film in der Post-Wende-Ära (Wien 2008) 18.

¹⁸ Andreas *Dörner*, Das politische Imaginäre. Vom Nutzen der Filmanalyse für die Politische Kulturforschung. In: Wilhelm *Hofmann* (Hrsg.), Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen (Baden-Baden 1998) 199.

¹⁹ Werner *Faulstich*, Grundkurs Filmanalyse (Paderborn 2013) 11.

Um den Umgang mit den Begrifflichkeiten zu vereinfachen, soll in der vorliegenden Arbeit unter „Film“ stets der Spielfilm verstanden werden. Kommt eine Spezialform zur Sprache, wird diese mit der jeweiligen exakten Bezeichnung versehen.

Eine weitere Annäherung an die Klärung der oben gestellten Frage findet sich in den Debatten rund um die Zuordnung von Film zur Kunst beziehungsweise zu den Medien. Während dabei in den Anfangszeiten ein Anschluss an die traditionellen Künste gefordert wurde, kam es ab den 1960er-Jahren zur Definition als Medium. Generell kann man konstatieren, dass sich aus den frühen theoretischen Ansätzen, die den Kunstaspekt in den Vordergrund rückten, Medientheorien entwickelten. Somit wäre es falsch, an dieser Stelle von einer Dichotomie auszugehen, vielmehr legten die früheren Überlegungen den Grundstein für die späteren. Film kann daher vereinfacht als technischer Signalkanal – sprich Medium – verstanden werden, über den Kunst vermittelt werden kann, wobei nicht alles, was übertragen wird auch tatsächlich als Kunst gilt.²⁰ Auch der Kunstbegriff an sich war im Verlauf der Geschichte starken Veränderungen unterworfen, was vor allem am stets größer werdenden Spektrum lag, das durch die Entwicklung reproduzierender Medien, wie beispielsweise Film, noch weiter ausgedehnt wurde. Dadurch veränderte sich auch die geschichtliche Perspektive, da sich ein direkterer Kommunikationskanal zwischen Gegenstand und Betrachter eröffnete. War Kunst zunächst nur in Echtzeit beziehungsweise später durch das Verständnis festgelegter Codes konsumierbar, konnte durch diese Weiterentwicklung ohne Umwege ein Austausch zwischen den beiden Parts stattfinden.²¹ Generell muss festgehalten werden, dass die erwähnte Kommunikation das Verhältnis von medialer Produktion, Produkt und Rezeption meint, wobei es dazu eine Reihe verschiedener Modelle gibt, deren genauere Besprechung für diese Arbeit aber nicht von weiterer Bedeutung ist. Stattdessen soll darauf hingewiesen werden, dass bei Filmen eine lineare und einseitige Beziehung zwischen Produktion, Produkt und Rezipienten besteht. Der Kommunikationsakt geht somit nur vom Sender aus, der seine Aussage mittels Medium an den Empfänger übermittelt.²²

Führt man die bisher behandelten Gedanken weiter, liegt der Schluss nahe, dass Film als Ergebnis eines künstlerischen Prozesses erachtet werden kann, gleichzeitig aber mit dem Publikum in Kontakt treten möchte. Ziel ist also ein

²⁰ Knut *Hickethier*, Film- und Fernsehanalyse (Stuttgart 2012) 6-8.

²¹ James *Monaco*, Film verstehen (Reinberg bei Hamburg 2013) 18 bzw. 22.

²² *Hickethier*, Film- und Fernsehanalyse, 9.

Kommunikationsprozess, da nur durch den aktiven Zuschauer die Bedeutung des jeweiligen Filmes entfaltet werden kann.²³

Zwei essentielle Vorgänge sind in diesem Zusammenhang „Filmverstehen“ und „Filmerleben“. Ersterer setzt voraus, dass der Rezipient die Informationen verarbeiten und in einen passenden Kontext bringen kann, wodurch eine Szene erst ihren Sinn erhält. Es wird also ein bestimmtes Wissen vorausgesetzt, das auch dann wichtig ist, wenn Leerstellen im Kopf des Zusehers vervollständigt werden müssen.²⁴

Beim zweiten Vorgang, dem Filmerleben, müssen die vermittelten Inhalte mit konkreten Lebenssituationen kombiniert werden, sprich in soziale und kulturelle Kontexte integriert werden. Hierbei rücken mehr die emotionalen Komponenten und Affekte in den Vordergrund als beim Filmverstehen.²⁵

Als letzter Aspekt rund um die allgemeinen Überlegungen zu Film soll nun auf die Möglichkeit geblickt werden, das Medium als „Literatur“ zu betrachten, sprich von Filmtexten auszugehen. Wie bereits aus den vorherigen Punkten ersichtlich wurde, handelt es sich beim Spielfilm um ein komplexes ästhetisches Produkt. Dieses kann ähnlich dem Buch oder dem Radio als Einzelmedium bezeichnet werden, das mit den Gestaltungsformen spielt und die Informationen nicht möglichst eindeutig transportieren, sondern mehrere Dimensionen und Ebenen bieten möchte. Ziel ist es also in den meisten Fällen, Raum für Interpretationen zu lassen, den Film folglich zum Gegenstand von Analysen zu machen. Daraus ergibt sich, dass Filmanalysen eine umso zentralere Stellung einnehmen, da ohne sie eine Objektivierung beziehungsweise Überprüfung von Interpretationen nicht möglich wäre.²⁶

Zusammenfassend kann Film daher sowohl als Medium als auch als Kunst verstanden werden, wobei vor allem der Kommunikationsprozess zwischen Produzent und Rezipient in den Vordergrund tritt. Um die übermittelten, mehrdeutigen Informationen möglichst erfolgreich objektivieren zu können, nimmt wiederum die Filmanalyse eine besondere Rolle ein. Sie ist essentielles Instrument bei der systematischen Aufschlüsselung des Inhalts, weshalb im folgenden Abschnitt eine genauere Betrachtung erfolgen soll.

²³ Lothar Mikos, Film- und Fernsehanalyse (Konstanz 2008) 21.

²⁴ Mikos, Film- und Fernsehanalyse, 25f.

²⁵ Mikos, Film- und Fernsehanalyse, 30f.

²⁶ Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, 18f.

1.3 Methode – Filmanalyse

Wie aus dem einleitenden Kapitel bereits deutlich wurde, handelt es sich beim Film um ein Kommunikationsmedium. Trotz der Verbindung zur Kunst beziehungsweise der Tatsache, dass er zumeist Ergebnis eines künstlerischen Prozesses ist, liegt ein zentrales Bestreben in der Kontaktaufnahme mit dem Publikum. Daraus kann geschlossen werden, dass Film in gesellschaftliche Kommunikationsprozesse eingebunden ist. Zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit ebendiesem Medium bedarf es daher einer entsprechenden Analyse, welche in der mittlerweile stark mediatisierten Gesellschaft einen umso signifikanteren Stellenwert innehat.²⁷

Da in den letzten Jahrzehnten eine immer intensivere Auseinandersetzung mit der Thematik sowie dem Forschungsfeld im Allgemeinen stattgefunden hat, gibt es zur Filmanalyse ein breites Spektrum an Publikationen und damit verbundenen Ansätzen. Deshalb ist es wenig verwunderlich, dass man nicht von der einen, allseits gültigen Vorgehensweise sprechen kann. Vielmehr muss je nach Forschungsfrage und Erkenntnisinteresse adaptiert oder zumindest entschieden werden, welche Aspekte besonders wichtig sind und folglich näher bearbeitet werden müssen. An dieser Stelle soll deshalb auf einige essentielle allgemeine Eckpunkte der Filmanalyse eingegangen werden, anschließend aber konkret vorgestellt werden, wie in der vorliegenden Arbeit mit den Spielfilmen gearbeitet wird.

Zunächst lässt sich Filmanalyse auf viele verschiedene Arten definieren, Lothar Mikos beschreibt sie in seinem Werk wie folgt:

„Generell kann festgestellt werden, dass es sich bei der Film- und Fernsehanalyse um eine systematische, methodisch kontrollierte und reflektierte Beschäftigung mit einem Film oder einer Fernsehsendung (...) als Kommunikat handelt, deren Ziel es ist, herauszuarbeiten, wie Film- oder Fernsehtexte im kontextuellen Rahmen das kommunikative Verhältnis mit ihren Zuschauern gestalten und wie sie Bedeutung bilden (...)"²⁸

Aus dieser doch umfassenden Definition lassen sich die zentralen Aufgaben einer analytischen Auseinandersetzung mit dem Medium recht gut erkennen. Wie bei jeder Form von Analyse können Systematik, Methodik und Reflexion als Grundvoraussetzung erachtet werden, während in Bezug auf Film die Kommunikationskomponente zusätzliche Bedeutung erlangt. Es soll also untersucht

²⁷ Mikos, Film- und Fernsehanalyse, 21.

²⁸ Mikos, Film- und Fernsehanalyse, 78.

werden, wie Filme mit ihren Rezipienten in Kontakt treten, ihren Inhalt vermitteln und ihre Bedeutung gebildet wird.

In diesem Zusammenhang muss auch zwischen den Begriffen Analyse, Beschreibung und Interpretation unterschieden werden, sind diese im umgangssprachlichen Gebrauch oft als Synonyme vorzufinden, im wissenschaftlichen Kontext aber klar voneinander zu trennen. So handelt es sich bei Ersterem um das Vorhaben, einzelne Komponenten eines Films systematisch aufzuarbeiten, um diese anschließend dem gesamten Filmtext sowie den Kontexten gegenüberzustellen. Bei der Beschreibung geht es hingegen um die bloße Versprachlichung des Dargestellten, während die Interpretation als Folgeschritt zur Analyse verstanden werden kann, bei dem die Resultate kontextualisiert werden. Daraus ergibt sich, dass Beschreibung und Interpretation zwar notwendige Instrumente bei der Analyse sind, sie aber keineswegs ersetzen können.²⁹

Betrachtet man die bisher behandelten Aspekte rund um die Filmanalyse, werden mögliche Schwierigkeiten deutlich. Lothar Mikos fasst diese zu drei Grundproblemen zusammen, die man bei der Auseinandersetzung mit dem Medium stets im Hinterkopf behalten sollte. Zum einen wäre da die Flüchtigkeit des Gegenstandes, zum anderen die Endlosigkeit beziehungsweise Unabschließbarkeit der Analyse sowie drittens das Nichtvorhandensein einer universellen Methode. Anstatt also nur von einem „richtigen“ Weg auszugehen, sollte der Fokus vielmehr auf die Systematik der einzelnen Schritte gelegt werden. Folglich spielen die Operationalisierung, die Bestimmung geeigneter Hilfsmittel und die Darstellung der Ergebnisse eine bedeutende Rolle bei der Filmanalyse.³⁰

Doch worin besteht neben den bisher erwähnten Aspekten das Hauptziel der Filmanalyse? Auf diese Frage lässt sich eine Vielzahl von Antworten geben, reduziert man diese aber auf den kleinsten gemeinsamen Nenner, scheinen die Überlegungen von Werner Faulstich das Ziel der Filmanalyse am treffendsten einzugrenzen. Er spricht dabei von der Intention, etwas in Erfahrung zu bringen, das zuvor nicht bekannt war, was wiederum nur durch die Anwendung entsprechender Methoden und Instrumente gelingen kann. Eine bloße Nacherzählung des Inhalts kombiniert mit eigenen Assoziationen wäre deshalb nur deskriptiv, nicht aber analytisch.³¹

²⁹ Mikos, Film- und Fernsehanalyse, 78f.

³⁰ Mikos, Film- und Fernsehanalyse, 79.

³¹ Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, 21.

Möchte man also einen Film analysieren, bedarf es einer Reihe von Vorkenntnissen. Entscheidend bleibt die Tatsache, dass die Analysekriterien je nach Film beziehungsweise Erkenntnisinteresse abgestimmt werden müssen. Wie bereits angesprochen, gibt es diesbezüglich keine einheitliche, allgemein gültige Vorgehensweise, vielmehr muss zunächst festgelegt werden, welche Fragestellungen man an den Film richten möchte, bevor man das dazu passende Instrumentarium auswählt. Nichtsdestotrotz gibt es ein Grundmodell für die Filmanalyse, das als Ansatzpunkt für die wissenschaftliche Auseinandersetzung erachtet und entsprechend abgestimmt werden kann. Dieses wurde in der vorliegenden Form von Werner Faulstich entwickelt und differenziert vier verschiedene Zugriffe auf den Film. Dabei wird beginnend bei der Handlung, über die Figuren, bis hin zu den Bauformen sowie den Normen und Werten vom Leichterem zum Schwereren vorgegangen und der Untersuchungsgegenstand bearbeitet. Um das Ganze zu vereinfachen, könnte man sich auf die vier Fragen „Was?“, „Wer?“, „Wie?“ beziehungsweise „Wozu?“ beschränken. Anzumerken bleibt, dass es sich dabei zwar um unterschiedliche Betrachtungspunkte handelt, diese aber allesamt miteinander verbunden sind, weshalb stets alle vier Zugänge behandelt werden müssen. Würde man einen oder mehrere Aspekte vollkommen unberücksichtigt lassen, wäre die Analyse nicht vollständig.³²

Um die eben erwähnten vier Zugangsweisen angemessen ausarbeiten zu können, haben sich zwei zentrale Instrumente durchgesetzt: das Sequenz- sowie das Einstellungsprotokoll. Im Verlauf der Geschichte der Filmwissenschaft wurden diese beiden Protokollierungsverfahren häufig diskutiert und dementsprechend oft abgeändert, was wiederum dazu führte, dass selbst heute noch unterschiedliche Arten der Verschriftlichung des Gesehenen vorzufinden sind. Fest steht aber, dass unter den vielen Varianten das Sequenz- und das Einstellungsprotokoll als verlässlichste Hilfsmittel zur Filmanalyse gelten.³³

Das Sequenzprotokoll kann dabei als Basis erachtet werden, geht es schließlich darum, die Handlung des Films in Sequenzen zu unterteilen und somit einen ersten Überblick über das Geschehen zu schaffen. Zudem ermöglicht eine solche Gliederung Vergleiche zwischen den einzelnen Szenen, was wiederum für die Unterteilung in Haupt- und Nebenhandlung essentiell ist. Dadurch kann man auch

³² *Faulstich*, Grundkurs Filmanalyse, 26f.

³³ vgl. *Hickethier*, Film- und Fernsehanalyse, 35-37.

Rückschlüsse auf die allgemeine Komposition des Werkes erlangen, weshalb ein Sequenzprotokoll den Beginn einer jeden Analyse darstellen sollte.³⁴

Demgegenüber besteht die Aufgabe eines Einstellungsprotokolls in der detaillierten Auflistung des Geschehens. Ziel soll es sein, möglichst viele Fragestellungen abdecken zu können, weshalb jede Einstellung im Speziellen in den Fokus gerückt wird. Dazu empfiehlt sich eine Protokollierung in sechs Spalten, die Einstellungsnummer, Handlung, Dialog, Musik, Kameraführung sowie Zeitdauer umfasst. So wird in der ersten Spalte die Nummer der Einstellung angeführt, was vor allem für das Zitieren und in weiterer Folge für die Überprüfbarkeit von großer Bedeutung ist. Die beiden folgenden Spalten befassen sich mit einer kurzen Wiedergabe der Handlung sowie der Anführung der Dialoge. Die nächste Rubrik enthält Musik und Geräusche, wobei zur Beschreibung des Hörbaren auf entsprechende Adjektive zurückgegriffen werden muss. Schließlich folgt noch die Kameraführung, sprich Einstellungsgröße und etwaige Bewegungen, in der fünften und die Zeitdauer der Einstellung in der letzten Spalte.³⁵

Da eine solche Auseinandersetzung mit den einzelnen Einstellungen den gesamten Film hindurch einen ungeheuren Aufwand darstellen würde und äußerst zeitintensiv wäre, beschränkt man sich in der Regel nur auf die Protokollierung bestimmter Szenen, die für das jeweilige Erkenntnisinteresse von besonderer Bedeutung sind. Für den Gesamtüberblick bleibt schließlich das Sequenzprotokoll.³⁶

Doch unabhängig von der Art der Filmanalyse beziehungsweise den verwendeten Instrumenten, muss man sich darüber im Klaren sein, dass das Filmerlebnis nie zur Gänze durch Worte wiedergegeben werden kann. Jede Form von Versprachlichung kommt einer Reduktion gleich, da im Film gerade nichtsprachliche Elemente Einfluss auf die Wahrnehmung haben. Daraus ergibt sich, dass Filmanalyse stets nur ein sekundärer Text im Vergleich zum Primärtext des Films an sich sein kann.³⁷

Generell bleibt festzuhalten, dass in einem Film alles ausschlaggebend ist für dessen Sinngehalt. Jedes Element – sprich jede Einstellung, jeder Dialog oder Ähnliches – trägt zur Bedeutung des Gesamtwerks bei, weshalb es falsch wäre, gewisse Teile auszulassen, nur weil diese nicht mit der eigenen Interpretation übereinstimmen.

³⁴ *Faulstich*, Grundkurs Filmanalyse, 76-79.

³⁵ *Faulstich*, Grundkurs Filmanalyse, 70f.

³⁶ *Faulstich*, Grundkurs Filmanalyse, 76.

³⁷ *Hickethier*, Film- und Fernsehanalyse, 28.

Werner Faulstich meint in diesem Zusammenhang, dass es nur zwei Möglichkeiten gibt: entweder die Interpretation ist fehlerhaft, weil sie nicht die Gesamtheit des Gegenstandes fasst, oder der Film beinhaltet unlogische Elemente. Demnach ist entweder der Filmwissenschaftler oder der Film per se schlecht.³⁸

Auch wenn man mit dieser drastischen Aussage nicht zur Gänze übereinstimmen möchte, bleibt doch zu konstatieren, dass die Filmanalyse für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Thematik essentiell ist. Nur mit ihrer Hilfe wird es möglich, das Kommunikationsmedium Film vollkommen zu erfassen und weiterzubearbeiten. Trotz der unterschiedlichen Ansätze gilt es dabei stets das gesamte Werk zu behandeln, selbst wenn die Analyse einer Reduktion gleichkommt. Daher ist die Filmanalyse auch für die Forschungsfrage dieser Arbeit zentrales Instrument bei der Bearbeitung der ausgewählten Filmbeispiele.

1.4 Forschungsstand

Bevor nun der Blick auf den ersten Hauptteil rund um die Staatssicherheit im Allgemeinen gelegt werden soll, gilt es noch den Forschungsstand zur Thematik zu berücksichtigen. Dieser soll sich aber nicht nur auf die ostdeutsche Geheimpolizei beschränken, sondern ebenso Aufschlüsse über Theorie, Methodik und die ausgewählten Filme geben. Generell soll in diesem kurzen Abschnitt ein Überblick über alle maßgeblichen Publikationen geliefert werden, die zum einen für die Forschungsfelder und zum anderen für die vorliegende Arbeit wichtig sind.

Wenn man dabei die theoretische Fundierung näher betrachtet, stechen drei Werke besonders hervor. Zunächst die Untersuchungen von Aleida Assmann zum Gedächtnisbegriff beziehungsweise dem kollektiven Gedächtnis, wobei allen voran „Erinnerungsräume“ zu nennen ist. Als ebenso essentiell werden auf diesem Gebiet die Theorien von Jan Assmann erachtet, der mit seinem Buch „Kultur und Gedächtnis“ weitere bedeutende Ansätze lieferte und das kollektive sowie kulturelle Gedächtnis entscheidend mitgeprägt hat. Beide ebengenannten Autoren können daher auch als fixer Bestandteil des Forschungskanons zur Thematik bezeichnet werden, spielen ihre Abhandlungen bei der heutigen Auseinandersetzung mit dem Gedächtnisbegriff sowie allen weiterentwickelten Formen eine essentielle Rolle.

Darüber hinaus muss noch Stefan Zahlmann mit „Körper und Konflikt“ angesprochen werden, der aufbauend auf den Grundlagen von Jan und Aleida Assmann den Begriff

³⁸ *Faulstich*, Grundkurs Filmanalyse, 21.

des filmischen kulturellen Gedächtnisses entwickelte und gerade für die vorliegende Arbeit wesentliche Impulse gegeben hat. Auch bei einigen weiteren Dissertationen, die sich mit einem ähnlichen Gegenstand beschäftigen, kommen die von ihm geschaffenen Definitionen und Anstöße bereits zum Einsatz.

Auf dem Bereich der Methodik rund um die Filmanalyse müssen ebenfalls drei Veröffentlichungen hervorgehoben werden. Dabei handelt es sich um „Grundkurs Filmanalyse“ von Werner Faulstich, eines der elementarsten Bücher zum Thema, das zum Medium Film und der Filmanalyse im Speziellen die Grundlagen für etwaige Vertiefungen offeriert. Gleiches gilt für die Studien von Knut Hickethier und Lothar Mikos mit dem gleichen Titel, nämlich „Film- und Fernsehanalyse“. Auch dabei kann man von Eckpfeilern für das Forschungsfeld sprechen, liefern sie doch ideale Vorlagen und Schemata zur Bearbeitung von Filmen. Alle drei sind für die methodische Orientierung ebenso wichtig und bilden die Basis für die Filmanalysen.

Auf thematischer Ebene, sprich zur Staatssicherheit und deren Methoden, gibt es eine große Auswahl an Fachliteratur. Maßgeblich sind auf diesem Gebiet aber mit Sicherheit die Arbeiten von Karl Wilhelm Fricke, der mit „MfS intern.“ und „Die DDR-Staatssicherheit“ zwei Werke vorlegte, die aus kaum einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der ostdeutschen Geheimpolizei wegzudenken sind. Darauf aufbauend soll „Das Ministerium für Staatssicherheit“ von David Gill und Ulrich Schröter Impulse geben, kann auch dieses Buch als eine der Grundsäulen in der heutigen Stasi-Forschung erachtet werden. Darüber hinaus gibt es mit „Stasi konkret“ von Ilko-Sascha Kowalczyk eine weitere Schlüsselarbeit der rezenteren Literatur zum Thema, die äußerst umfangreich ausfällt und ähnliche Schwerpunkte wie die genannten Titel setzt. Insgesamt muss diesbezüglich eine Einschränkung stattfinden, da die Fülle an Publikationen gerade auf diesem Gebiet sehr groß ist.

Zum letzten Teil, nämlich den Filmbeispielen und Analysen, fällt die Auswahl hingegen karger aus. Neben einigen aufschlussreichen Artikeln zu den einzelnen Spielfilmen sind vor allem die Audiokommentare und Interviews mit den Filmemachern zentrale Fundierung, enthalten diese doch eine Reihe von Hintergrundinformationen, die kaum in Studien niedergeschrieben worden sind.

Generell kann man die Quellenlage für die vorliegende wissenschaftliche Abschlussarbeit aber als äußerst umfangreich bezeichnen, da sowohl auf theoretischer als auch auf methodischer wie inhaltlicher Ebene eine Vielzahl von Veröffentlichungen zu Rate gezogen werden kann.

2. Staatssicherheit allgemein

2.1 Entstehung und Organisation

Um ein so breitgefächertes Thema wie die Staatssicherheit in der DDR verstehen zu können, bedarf es einiger Kenntnisse über die Vorkommnisse im Deutschland der Nachkriegszeit sowie der daraus resultierenden Gründung der DDR. Daher soll in diesem ersten Abschnitt rund um den Staatssicherheitsdienst auf dessen Vorgeschichte, Entstehung und interne Organisation eingegangen werden.

Als Ausgangspunkt kann das Jahr 1945 – die sogenannte „Stunde Null“ – erachtet werden, in dem die Besatzungsmächte mit dem Wiederaufbau des Landes begannen und sich unter dem Einfluss der Sowjetunion die Weichen zur Gründung eines eigenen Staates stellten. So wurden zunächst deutsche Kommunisten und frühere Kriegsgefangene zur Verwaltungsarbeit in die sowjetische Besatzungszone geholt, nachdem sie im Vorfeld in Antifa-Schulen entsprechend ausgebildet worden waren. Das Ziel dieser Ausbildungsstätten lag darin, die Personen mit einer passenden ideellen und politischen Einstellung auszustatten und dann im wiederaufzubauenden Verwaltungsapparat einzusetzen.³⁹ Parallel dazu wurde der Aufbau der Polizeikräfte in der besagten, von den Sowjets besetzten Zone forciert. Neben den sowjetischen Sicherheitsorganen, die sich rasch nach Kriegsende flächendeckend etabliert hatten, sollte als Unterstützung eine deutsche Volkspolizei entwickelt werden. Das Resultat war ein zusätzliches Ermittlungs- und Untersuchungsorgan, dessen Aufgabe vor allem im Bereich der Entnazifizierung lag, wobei die Organisation in sowjetischen Händen verblieb. Unter der Leitung erprobter Kommunisten sollten die „Gegner des demokratischen Aufbaus“ überwacht und bekämpft werden.⁴⁰

Zudem kam es im Jahr 1946 zur Zwangsvereinigung der SPD und KPD zur neuen Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands – der SED – jener Partei, die bis zum Ende der DDR über weite Strecken eine Ein-Parteien-Herrschaft ausüben sollte. Die Folgen dieser Zwangsfusion waren weitreichend, vertiefte sich dadurch doch die Spaltung innerhalb Deutschlands mit der westdeutschen Sozialdemokratie auf der einen und der ostdeutschen kommunistischen Einheitspartei auf der anderen Seite.

³⁹ Ilko-Sascha Kowalczyk, *Stasi konkret. Überwachung und Repression in der DDR* (München 2013) 38.

⁴⁰ Karl Wilhelm Fricke, *Die DDR-Staatssicherheit. Entwicklung. Strukturen. Aktionsfelder* (Köln 1982) 20-22.

Während also die Westalliierten bestrebt waren eine Demokratie zu errichten, übertrug die sowjetische Besatzungsmacht ihren Einparteienstaat auf die neu erhaltene Besatzungszone im Osten Deutschlands.⁴¹

Durch die immer stärker werdende politische und ideologische Abgrenzung zeichnete sich die bis auf weiteres endgültige Teilung Deutschlands ab. Am 7. Oktober 1949 wurde dieser richtungsweisende Schritt für die nachfolgenden Jahrzehnte schließlich getätigt und die Deutsche Demokratische Republik gegründet. Am Abhängigkeitsverhältnis zur Sowjetunion änderte dies aber nur wenig, da die Besatzungsmacht weiterhin volle Kontrolle über den neu entstandenen Staat ausübte. So wurde die Sowjetische Militäradministration (SMAD) zwar im gleichen Jahr aufgelöst, ihre Nachfolgeorganisation, die Sowjetische Kontrollkommission (SKK), vertrat aber nach wie vor rigoros die politischen Ziele Moskaus und konnte dementsprechend in Entscheidungsprozesse der DDR-Regierung eingreifen.⁴² Um sich ganz im Sinne des sowjetischen Vorbilds vor Unruhen und Aufständen im Einparteienstaat abzusichern, war die Schaffung einer eigenständigen Geheimpolizei in der DDR nur eine Frage der Zeit und sollte bald Realität werden. Durch die erste Regierungsumbildung in der DDR, welche gerade einmal vier Monate nach ihrer Gründung stattgefunden hatte, wurde am 8. Februar 1950 schließlich per Gesetz die Bildung eines Ministeriums für Staatssicherheit formal festgelegt. Ohne jegliche Definition der Aufgaben und Zuständigkeiten wurde das ebengenannte Gesetz einstimmig in der Volkskammer verabschiedet, die Tätigkeit des neu formierten MfS sollte durch geheime interne Richtlinien und Befehle gesteuert werden.⁴³

Inoffiziell kann die Entstehung der Staatssicherheit aber bereits im Jahr 1948 festgemacht werden, es wurde damals schon in Moskau durch mehrfaches Ansuchen von Walter Ulbricht und der SED-Parteiführung der Beschluss zur Gründung einer ostdeutschen Geheimpolizei gefasst. Ganz im Sinne der kommunistischen Vorbilder wurde bei der Durchsetzung auf die altbekannten Floskeln rund um die „Verschärfung des Klassenkampfes“ gepocht, was aber schließlich Wirkung zeigte und die Besatzungsmacht zur Zustimmung veranlasste.⁴⁴

⁴¹ Hermann *Weber*, Geschichte der DDR (München 1999) 69.

⁴² *Weber*, Geschichte der DDR, 123f.

⁴³ Karl Wilhelm *Fricke*, MfS intern. Macht, Strukturen, Auflösung der DDR-Staatssicherheit. Analyse und Dokumentation (Köln 1991) 11.

⁴⁴ *Kowalczyk*, Stasi konkret, 57.

Großer Gegner des Vorhabens war der sowjetische Minister für Staatssicherheit, Viktor S. Abakumow, der die öffentliche Wirkung auf die Westalliierten sowie den Mangel an geeignetem deutschen Personal als problematisch ansah und sich dafür aussprach, die Aufgaben weiterhin in Händen der Besatzungsmacht zu belassen. Dieser wurde aber schließlich überstimmt und die KPdSU gab grünes Licht für die weiteren Entwicklungen in der sowjetischen Besatzungszone.⁴⁵

Wichtig ist an dieser Stelle jedoch anzumerken, dass das Ministerium für Staatssicherheit in seiner Form keine Neuerfindung der DDR war und ebenso wenig linear aus einer bereits bestehenden Organisation hervorgegangen ist. Vielmehr können drei Entwicklungen als zentrale Grundlage für das MfS erachtet werden. Diese umfassen den sowjetischen Geheimdienstapparat, die innerparteilichen geheimdienstlichen Strukturen sowie jene polizeilichen Institutionen, die nach 1945 aufgebaut wurden.⁴⁶

Trotz der Einflussnahme der Besatzungsmacht und den daraus resultierenden Prägungen in der Anfangszeit, kann man ab dem Jahr 1953 vom MfS als Herrschaftsinstrument der Parteiführung sprechen. Folglich überrascht es wenig, dass die Entwicklung des Ministeriums für Staatssicherheit parallel zu jener der SED, zur Staatspartei, verlaufen ist. Nicht umsonst ist im Zusammenhang mit der Staatssicherheit vom „Schild und Schwert der Partei“ die Rede, eine Bezeichnung, die das Verhältnis der beiden Organisationen doch recht gut beschreibt und das Selbstverständnis des Ministeriums zusätzlich unterstreicht.⁴⁷

So wurde die führende Rolle der Partei von den Mitarbeitern des MfS nicht in Frage gestellt, da alle Parteifeinde auch Staatsfeinde und deshalb logische Gegner der Staatssicherheit waren. Zudem konnte die SED ihren Führungsanspruch zusätzlich untermauern, indem zum einen alle Leitungsfunktionen mit zuverlässigen Parteikadern besetzt, zum anderen Partei- und Sicherheitsapparat sowohl personell als auch institutionell miteinander verflochten wurden. Darüber hinaus war es stets das Ziel, die Parteiorganisationen auf allen Ebenen des MfS zu etablieren. Mit anderen Worten: der Minister der Staatssicherheit konnte Parteibeschlüsse, an denen er zuvor selbst mitentschieden hatte, in seinem Verantwortungsbereich direkt umsetzen.⁴⁸

⁴⁵ Jens Gieseke, Die DDR-Staatssicherheit. Schild und Schwert der Partei (Bonn 2001) 12f.

⁴⁶ Kowalczyk, Stasi konkret, 41.

⁴⁷ Fricke, MfS intern, 11.

⁴⁸ Fricke, MfS intern, 14f.

Auf die genauen Aufgaben und das Wirken des Ministeriums für Staatssicherheit soll erst im folgenden Kapitel näher eingegangen werden, an dieser Stelle soll aber noch ein kurzer Blick auf die Rechtfertigung der Gründung einer solchen Geheimpolizei sowie die wichtigsten Vertreter zu Beginn geworfen werden. Innenminister Steinhoff, der am Tag der formalen Gründung der Staatssicherheit besagten Gesetzesentwurf im Plenum begründen sollte, blieb in seinen Ausführungen ebenso vage wie die gesetzliche Regelung rund um das neue Organ auf dem Papier:⁴⁹

„Die hauptsächlichsten Aufgaben dieses Ministeriums werden sein, die volkseigenen Betriebe und Werke (...) vor Anschlägen verbrecherischer Elemente sowie gegen alle Angriffe zu schützen, einen entschiedenen Kampf gegen die Tätigkeit feindlicher Agenturen, Diversanten, Saboteure und Spione zu führen (...), unsere demokratische Entwicklung zu schützen und unserer demokratischen Friedenswirtschaft eine ungestörte Erfüllung der Wirtschaftspläne zu sichern.“⁵⁰

Daraus wird ersichtlich, dass schon bei der Geburt der Geheimpolizei der DDR der Fokus jeder Rechtfertigung auf den Kampf gegen den äußeren Feind, sprich die westlichen Widersacher, gelegt wurde. Diese Ansicht sollte sich durch das gesamte Bestehen der Staatssicherheit ziehen und die weiteren Schritte in deren Entwicklung maßgeblich beeinflussen.

Ein letzter Aspekt, der an dieser Stelle noch besprochen werden soll, ist die personelle Zusammensetzung des Ministeriums für Staatssicherheit zu Beginn ihres Schaffens. Woher sollte man in einer krisengebeutelten Zeit wie jener nach dem Zweiten Weltkrieg geeignete Leute für ein solches Vorhaben gewinnen? Wie konnte man sicherstellen, dass die Mitarbeiter auch voll und ganz mit der kommunistischen Ideologie vertraut waren, die durch die Staatssicherheit vertreten werden sollte? Diese und ähnliche Fragen dürften sich viele Leute bei der Gründung des MfS gestellt haben, sowohl innerhalb der DDR als auch in der Sowjetunion, die immerhin ihr Einverständnis zur Bildung der ostdeutschen Geheimpolizei gegeben hatte.

⁴⁹ Fricke, DDR-Staatssicherheit, 24.

⁵⁰ Carl Steinhoff, Rede in der Volkskammer zur Beratung und Beschlussfassung über das Gesetz über die Bildung eines Ministeriums für Staatssicherheit. In: Provisorische Volkskammer der Deutschen Demokratischen Republik (Stenographisches Protokoll), 10. Sitzung, 8. Februar 1950, S.213.

Folglich bestand zu Beginn die Hauptaufgabe darin, geeignetes Personal zu rekrutieren, ein Vorhaben, das mit äußerster Genauigkeit durchgeführt wurde. So kamen ausschließlich die verlässlichsten Parteikader für eine Position in Frage und große Teile der Bewerber wurden aussortiert. Das Ausleseverfahren ging anfangs sogar so weit, dass zukünftige Mitarbeiter keine verwandtschaftlichen Verbindungen in den Westen haben durften, was aus heutiger Sicht als reine Wunschvorstellung zu erachten ist, da man nachweisen kann, dass der Prozentsatz jener Menschen verschwindend klein gewesen sein muss. Eine Tatsache, die das neu etablierte Ministerium aber nicht davon abhielt Westverbindungen genauestens zu überprüfen. Daraus entstand das personelle Fundament, die sogenannte Gründergeneration, die sich aus allen jenen Personen zusammensetzte, die in den Anfangsjahren in der Haupt- oder Landesverwaltung eingestellt wurden. Inklusiv einiger Funktionäre, die noch hinzuzuzählen sind, ergab sich eine Gruppe von 85 Männern, wobei sowjetische Verantwortliche nicht einberechnet sind.⁵¹

Diese Mitarbeiter der ersten Stunde formten weite Teile der Führungsetage der Staatssicherheit und wiesen ähnliche Werdegänge auf. So war eine Vielzahl bereits in jungen Jahren einer kommunistischen Bewegung beigetreten und erhielt in der Sowjetunion eine militärpolitische beziehungsweise geheimdienstliche Ausbildung.⁵²

Dies galt auch für Wilhelm Zaisser und Erich Mielke, die beiden Hauptprotagonisten in der Diskussion um die Ministerfrage in der neugegründeten Staatssicherheit. Dabei wurde Ersterer zum Minister berufen, während Mielke als Stellvertreter eine ebenso wichtige Funktion einnahm. Während Zaisser vor allem aufgrund seiner guten Vernetzungen in Moskau als Autorität galt, konnte sich Mielke als Führungskraft in den operativ-politischen sowie personalpolitischen Fragen etablieren. Beide sollten maßgeblich zum Aufbau des MfS beitragen.⁵³

⁵¹ Kowalczyk, Stasi konkret, 63f.

⁵² Kowalczyk, Stasi konkret, 79.

⁵³ Kowalczyk, Stasi konkret, 84-87.

2.2 Wirken und Methoden

Im Folgenden soll der Fokus auf das Wirken und die Methoden des MfS gelegt werden. Dies ist vor allem in Anbetracht der Gesamthematik der Arbeit essentiell, sollen doch im späteren Teil ebendiese Punkte im Vordergrund stehen und an Hand von ausgewählten Spielfilmen behandelt werden. Gerade deswegen soll an dieser Stelle ein allgemeiner Einblick in die Überwachung und Repression durch die Staatssicherheit erfolgen, um anschließend Vergleiche zwischen historischer Realität und filmischer Darstellung ziehen zu können.

Schon durch den im vorangegangenen Abschnitt skizzierten Entstehungsprozess und die damit verbundenen Rechtfertigungsansätze des Ministeriums für Staatssicherheit kann man das Selbstverständnis dieses Organs erahnen. Im Zentrum stand dabei – gerade in den Anfangsjahren noch unter starkem Einfluss der Sowjetunion – die von der KPdSU vorgelebte stalinistische Ideologie mitsamt der Überzeugung, dass die eigene Diktatur des Proletariats ständig durch feindliche Aktivitäten gefährdet wäre. Folglich galt ein ausgeprägter Kontroll- und Überwachungsapparat als unumgänglich.⁵⁴

Eine mögliche Beschreibung des Rollenverständnisses der Staatssicherheit findet sich in einem DDR-Lehrbuch zum Staatsrecht. Hier werden die Aufklärung und Entlarvung gegen die DDR gerichteter Pläne, die Unterbindung staatsfeindlicher Aktivitäten sowie die Aufdeckung und Mitwirkung bei der Überwindung von feindlichen Einflüssen als Hauptaufgaben genannt.⁵⁵ Auch an diesem Beispiel wird ersichtlich, dass der Fokus auf die „feindlichen Aktivitäten“ gerichtet wurde.

Generell kann man also seit der Gründung der ostdeutschen Geheimpolizei die innere Sicherung des Herrschafts- und Gesellschaftssystems der DDR als zentrale Aufgabe des MfS erachten. Die Umsetzung ebendieses Ziels erforderte wiederum ein gut ausgebautes und vor allen Dingen dichtes Überwachungs- und Spitzelsystem im eigenen Land. Nicht nur sollten gegnerische Bestrebungen umgehend erkannt und bekämpft werden, auch die politische Stimmung innerhalb der Bevölkerung musste laufend analysiert werden. Nur so sah sich das Ministerium für Staatssicherheit in der Lage, das bestehende System rund um die SED-Regierung abzusichern. Die „politisch-operative Arbeit“ kann daher als Grundvoraussetzung

⁵⁴ vgl. Peter *Siebenmorgen*, Staatssicherheit der DDR. Der Westen im Fadenkreuz der Stasi (Bonn 1993) 2.

⁵⁵ *Autorenkollektiv*, Staatsrecht der DDR, Lehrbuch (Berlin 1977) 286.

zum Erhalt des Status Quo in der DDR erachtet werden, was einmal mehr den vielzitierten „Schild und Schwert der Partei“-Charakter des MfS verdeutlicht.⁵⁶

In diesem Zusammenhang ist es ebenso wichtig, die zeitliche Komponente zu berücksichtigen, wird in einer Reihe von Publikationen doch von einer Zweiteilung in der MfS-Geschichte ausgegangen, zumindest was die Aufgaben und Ziele betrifft. Da wäre auf der einen Seite die erste Phase, die sich bis Ende der 1950er-Jahre erstreckte und in der die Staatssicherheit ein reines Unterdrückungs- und Verfolgungsinstrument darstellte. Auf der anderen Seite findet sich die daran anschließende zweite Periode, in der sich das Ministerium zusätzlich zu einem Kontroll-, Steuerungs- und Überwachungsapparat weiterentwickelte. Mit dieser Aufgabenerweiterung ging natürlich ebenso eine Veränderung im Selbstverständnis einher. Folglich gab es kaum einen Lebensbereich, für dessen Kontrolle sich die Staatssicherheit nicht verantwortlich fühlte, der Überwachungsstaat nahm damit nach und nach Form an.⁵⁷

Die Gründe für diese Verschärfung sind vielfältig, als Hauptausgangspunkt kann aber der Aufstand vom 17. Juni 1953 erachtet werden. Dabei kam es in Ostberlin sowie einigen weiteren Industriezentren zu Massendemonstrationen, die das MfS überforderten und in eine erste schwerwiegende Krise stürzten.⁵⁸

Nach der Niederschlagung setzte das Ministerium für Staatssicherheit auf groß angelegte Verhaftungswellen und Abschreckungsstrafen, über das eigentliche Resultat der Massenaufstände konnte aber auch das nicht hinwegtäuschen: die Staatssicherheit hatte in ihrer Funktion versagt. Die Aufgabe, solche Unruhen schon im Vorfeld zu erkennen und im Keim zu ersticken war nicht erfüllt worden, was sich in tiefgreifenden Folgen für das MfS abzeichnen sollte. So wurde der bisherige Minister Wilhelm Zaisser entlassen und schließlich sogar aus der Partei verbannt. Zudem fand vorübergehend eine Umwandlung der Staatssicherheit in ein Staatssekretariat des Innenministeriums statt, wodurch die Unterordnung des MfS unterstrichen wurde.⁵⁹

⁵⁶ *Fricke*, DDR-Staatssicherheit, 97.

⁵⁷ *Kowalczyk*, Stasi konkret, 92.

⁵⁸ *Fricke*, DDR-Staatssicherheit, 27f.

⁵⁹ *Gieseke*, Schild und Schwert der Partei, 23f.

Am deutlichsten zeigten sich die Nachwehen des Aufstandes vom 17. Juni jedoch in der Verschärfung der Überwachung, Disziplinierung und Repression der DDR-Bevölkerung. Dazu musste in erster Linie das Personal ausgebaut werden, damit die geplante allumfassende Unterdrückung auch tatsächlich ausgeübt werden konnte. Dies konnte mit Erfolg erreicht werden, sprechen die Zahlen doch eine deutliche Sprache: waren im Jahr 1952 um die 4.000 hauptamtlichen Mitarbeiter bei der Staatssicherheit tätig, konnte man drei Jahre später schon auf 9.000 solcher Angestellten zurückgreifen. Grund dafür war unter anderem die offensivere Taktik, die der neue Minister Wollweber bei seinem Vorgehen einschlug. Mit Hilfe von viel Propaganda – Erfolge wurden lautstark publik gemacht, Schwächen nicht beachtet – und einem direkteren Kontakt zur Bevölkerung, die auch zur Mithilfe im Kampf gegen Saboteure aufgerufen wurde, gelang es ihm solche Massen zu mobilisieren. Zeitgleich erhielt das MfS wieder seine Eigenständigkeit zurück, was als weiterer Vorteil im neu eingeschlagenen Weg gewertet werden konnte.⁶⁰

Auch unter dem Nachfolger Wollwebers, Erich Mielke, verstärkte sich der Einfluss der Staatssicherheit, was vor allem daran lag, dass er es schaffte, die SED-Führung von der Zuverlässigkeit und Unentbehrlichkeit der ostdeutschen Geheimpolizei zu überzeugen. Folglich wuchs deren Aufgabenspektrum, während zeitgleich die Ressourcen aufgestockt wurden. Dies ist ein weiteres Indiz, dass das MfS als unverzichtbares Instrument der Machtsicherung in der DDR erachtet wurde.⁶¹ So wird auch leichter verständlich, wie es möglich war, in der Zeit des Bestehens trotz konstant abnehmender Bevölkerungszahlen einen kontinuierlichen Anstieg der hauptamtlichen Mitarbeiter verzeichnen zu können. Das Ministerium war sowohl im Inneren als auch im Äußeren dazu im Stande, dem staatssichernden Auftrag der Einheitspartei gerecht zu werden.⁶²

Doch abgesehen von den hauptamtlichen Mitarbeitern, stellten die Inoffiziellen Mitarbeiter ein ebenso essentielles Element im Funktionieren der flächendeckenden Überwachung der Bevölkerung dar. Gerade nach dem Schockerlebnis von 1953 und dem damit einhergehenden Wunsch von Seiten der SED-Führung über jeden noch so kleinen Bereich im Leben der Menschen genauestens Bescheid zu wissen und somit etwaige „gefährliche“ Bestrebungen sofort zunichte machen zu können, war das Anwerben zusätzlicher Helfer für die Staatssicherheit unumgänglich.

⁶⁰ *Fricke*, DDR-Staatssicherheit, 30-32.

⁶¹ *Siebenmorgen*, Staatssicherheit der DDR, 31.

⁶² *Siebenmorgen*, Staatssicherheit der DDR, 37.

Selbst die beachtliche Zahl der hauptamtlichen Mitarbeiter wäre nicht im Stande gewesen, neben den bisherigen Aufgaben nun zusätzlich noch so viele Bürger zu kontrollieren, weshalb das Anwerben „freier Mitarbeiter“ forciert wurde. Der Aufgabenbereich der Inoffiziellen Mitarbeiter (kurz IM) war bis ins kleinste Detail durch die Richtlinie Nr. 1/79 geregelt, wobei die Arbeit jedes Einzelnen zusätzlich festgelegt wurde. Ganz allgemein kann als zentrale Aufgabe dieser Mitarbeiter die Beschaffung von jenen Informationen bezeichnet werden, die nur mit konspirativen Mitteln erreichbar waren und viele Details über die beobachtete Person preisgaben. Dadurch sollte der Ausgangspunkt geschaffen werden, um „subversive Angriffe des Feindes“ schon früh bekämpfen zu können.⁶³

IM wurden also in Operativen Vorgängen gegen Einzelpersonen oder Gruppen eingesetzt, um mögliche Vergehen aufzudecken und dadurch weitere Handlungen des Ministeriums für Staatssicherheit einzuleiten. War die strafrechtliche Schuld erst einmal nachgewiesen, konnte ein Strafprozess gegen den Betreffenden initiiert werden. Diese Gewinnung von zusätzlichem, belastendem Material war möglich, da stets Leute ausgewählt wurden, die den Zielpersonen nahestanden und somit umfangreiche Informationen aus den verschiedensten Lebensbereichen erlangen konnten. Unabhängig von Geschlecht, Alter oder Beruf wurden Inoffizielle Mitarbeiter verpflichtet, wodurch es unmöglich schien diese dezidiert erkennen zu können.⁶⁴

Aus dieser kurzen Umschreibung des Aufgabengebietes der IM ergibt sich, dass höchste Wachsamkeit und Geheimhaltung Grundvoraussetzungen waren, was das MfS aber nicht davon abhielt ständige Überprüfungen durchzuführen. Teilweise wurde dieses Spiel sogar so weit getrieben, dass IM auf andere IM angesetzt wurden, damit man vor Doppelagenten sicher sein konnte.⁶⁵

Auch bei der Rekrutierung solcher Mitarbeiter ging das Ministerium mit äußerster Genauigkeit vor. Nachdem im Vorfeld die soziale und berufliche Stellung sowie Verbindungen zu anderen Personen überprüft wurden, musste ebenso der bisherige Lebensweg einer Kontrolle unterzogen werden. Zudem wurden alle Angehörigen und vor allem die engere Familie begutachtet, bevor es zu einem Werbegespräch kommen konnte. Bei den Nachforschungen wurde ebenfalls kompromittierendes Material gesammelt, damit im Zweifelsfall auf die Wiedergutmachung etwaiger

⁶³ David Gill, Ulrich Schröter, *Das Ministerium für Staatssicherheit. Anatomie des Mielke-Imperiums* (Berlin 1991) 96f.

⁶⁴ Kowalczyk, *Stasi konkret*, 211-213.

⁶⁵ Gill, Schröter, *Das Ministerium für Staatssicherheit*, 100.

Fehlritte gepocht werden konnte. Wenn die Überprüfung abgeschlossen war und die betreffende Person als geeignet erachtet wurde, stand ein ausgedehntes Werbegespräch im Raum, bei dem die Verbindlichkeit der Tätigkeit als IM betont und ein Deckname festgelegt wurde. Abschließend wurde die Verpflichtung schriftlich festgehalten und gleichzeitig auf die Konsequenzen eines möglichen Fehlverhaltens hingewiesen.⁶⁶ Die Führungsoffiziere wussten also genauestens über die Kandidaten und Kandidatinnen (1988/89 konnte man von 10-15% weiblichen IM ausgehen)⁶⁷ Bescheid und benutzten ihr Wissen, um bei der Anwerbung erfolgreich zu sein.

Ganz allgemein kann man zwischen drei Arten der Werbung von Inoffiziellen Mitarbeitern unterscheiden. Zum einen gab es jene Gruppe, die freiwillig als IM agieren wollte und dies aus Überzeugung tat, zum anderen gewisse Menschen, die aus materiellen Gründen mitmachten und sich berufliche oder wirtschaftliche Vorteile erhofften. Die dritte Art war die bereits angesprochene Erpressung von Seiten des MfS, wobei Leute eingeschüchtert und durch Drohungen verpflichtet wurden.⁶⁸ Schon dadurch wird deutlich, dass die Staatssicherheit beinahe jede Person auf die eine oder andere Weise für sich gewinnen und so ihr Spitzelnetz ungemein ausdehnen konnte. Genaue Zahlenangaben sind wie in so vielen Bereichen rund um das DDR-Regime schwierig, Hochrechnungen zu Folge kann man aber in den Jahren des größten Ausmaßes, nämlich zwischen 1975 und 1977, im gesamten Land von über 200.000 Inoffiziellen Mitarbeitern ausgehen.⁶⁹

Um die beachtliche Zahl an „Helfern“ mit weiteren Aufgaben zu betrauen, wurde jeder noch so unscheinbare Bereich der Gesellschaft in den Fokus gerückt und mit Spitzeln ausgeforscht. Einen besonderen Stellenwert erhielt dabei der Begriff der politisch-ideologischen Diversion, der von der Staatssicherheit geprägt und zum Teil als Rechtfertigungsgrundlage für den massiven Ausbau des Überwachungsnetzes gebraucht wurde. Gleiches gilt für die politische Untergrundtätigkeit, die ebenso als Ausgangspunkt für die neuen Pflichten des MfS instrumentalisiert wurde. Dementsprechend wurde nicht davor zurückgeschreckt selbst rechtswidrig zu handeln, um vor allen nur denkbaren möglichen Angriffen des Feindes sicher zu sein, weshalb sich selbst ohne gesetzliche Grundlage Postkontrolle, instrumentelle

⁶⁶ Gill, Schröter, Das Ministerium für Staatssicherheit, 108-112.

⁶⁷ Annette Maennel, Auf sie war Verlass. Frauen und Stasi (Berlin 1995) 121.

⁶⁸ Fricke, DDR-Staatssicherheit, 104.

⁶⁹ Helmut Müller-Enbergs, Die inoffiziellen Mitarbeiter (MfS-Handbuch) (Berlin 2008), online unter: <http://www.nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0292-97839421302647> (15.06.2017).

Überwachung und Wohnungsdurchsuchungen als neue Aktionsfelder der Staatssicherheit etablierten. Konsequenzen zog dies keine nach sich.⁷⁰

Generell können diese Methoden als bedeutende Elemente des Schaffens der ostdeutschen Geheimpolizei erachtet werden, spielten gerade die Postkontrolle und Überwachung doch eine beachtliche Rolle. Schon sehr früh wurde ein Netz aus Postkontrollstellen errichtet, wodurch theoretisch sichergestellt werden sollte, dass kein Brief unkontrolliert zugestellt werden würde. Auch wenn dies praktisch nicht bei allen Briefen umgesetzt wurde, da der Aufwand enorm und die Verzögerung bei der Zustellung zu groß gewesen wäre, so konnte bei Bedarf jederzeit darauf zurückgegriffen werden. Im Anlassfall wurden die verdächtigen Sendungen über einem Dampfbad geöffnet, gelesen und gegebenenfalls kopiert, bevor sie wiederverschlossen und zugestellt wurden. Daraus konnte eine enorme Datenbank gewonnen werden, bei deren Verwaltung in späteren Jahren sogar Computer zum Einsatz kamen, was wiederum umfangreiche Auskünfte über diverse Verbindungen zwischen BRD und DDR zuließ. Dazu fehlte aber jegliche gesetzliche Grundlage, da erst bei nachgewiesenen Verstößen ein Eingreifen erlaubt gewesen wäre.⁷¹

Ein letzter Bereich, der in Sachen Wirken und Methoden der Staatssicherheit näher behandelt werden muss, sind die Vernehmungen. Hierbei kam es bereits in den 1950er-Jahren zu einem vollständigen Wandel von einer brutalen hin zu einer verfeinerten Technik. Waren zu Beginn Misshandlungen normal und ein häufiges Mittel, um aus den Gefangenen Informationen oder Geständnisse herauszulocken, stand ab Mitte der 50er-Jahre der psychische Terror im Vordergrund. Nicht auf körperlicher, sondern auf psychologischer Ebene sollten die Verdächtigen so lange bearbeitet werden bis das von der Staatssicherheit gewünschte Resultat erreicht war. Hauptziel war neben der Klärung der vermeintlichen Straftat die Vorbereitung der Verdächtigen auf den Gerichtsprozess, wobei es gerade dabei oft zu erzwungenen Geständnissen kam. Ebenso wurden die Angaben der Gefangenen meist äußerst willkürlich zusammengefasst und entlastende Passagen gerne ausgelassen, um dem MfS die Arbeit zu erleichtern und das benötigte Gesamtbild beizubehalten. Die Verhörten hatten das Recht, das Protokoll nach Ende der Vernehmung durchzulesen und sollten es anschließend unterzeichnen.

⁷⁰ *Siebenmorgen*, Staatssicherheit der DDR, 39f.

⁷¹ *Fricke*, DDR-Staatssicherheit, 115f.

Auch bei anderen Ansichten war es zumeist von Vorteil, die vorgefertigte Version zu bestätigen, da ansonsten noch größere Probleme vor Gericht drohten.⁷² Grundsätzlich stand bei den Ermittlungen der Staatssicherheit nicht die tatsächliche Aufklärung des Sachverhaltes im Vordergrund, sondern schlicht der Schuldnachweis des Angeklagten. Obwohl formell zwar der Richter das Urteil festlegen sollte, war die Entscheidung in der Regel bereits im Vorfeld gefallen, da das Ministerium für Staatssicherheit von Anfang an den Ausgang bestimmte.⁷³

Einmal mehr also Beweis für die allumfassende Einflussnahme der ostdeutschen Institution, die nicht nur Gesetze umgehen, sondern auch Prozesse nach eigenem Gutdünken beeinflussen konnte. Deshalb verwundert es kaum, dass die Staatssicherheit im Laufe ihres Bestehens eine solche Allgegenwärtigkeit und Allmacht ausstrahlte und die Bevölkerung dadurch in ihrem Verhalten mehr und mehr beeinflussen konnte. Durch die in diesem Kapitel aufgezeigten Methoden sowie das allgemeine Wirken der Geheimpolizei wird ebenso deutlich, dass das Vorhaben, einen flächendeckenden Überwachungsapparat zu errichten und damit jeden noch so kleinen Bereich der Privatsphäre der Bevölkerung zu durchdringen, über weite Strecken geglückt war. Die infolgedessen kreierte Paranoia und Furcht bestimmte das Leben in der DDR maßgeblich und sollte systemabweichendes Verhalten von vorneherein abtöten.

2.3 Opposition und Widerstand

In Anbetracht der bisher behandelten Aspekte rund um das Ministerium für Staatssicherheit könnte es durchaus verwundern, dass in der DDR überhaupt so etwas wie Opposition und Widerstand existieren konnte. Tatsache ist aber, dass trotz der enormen Repression und Kontrolle der Bevölkerung Gegenströmungen immer wieder aufkeimen und erstarken konnten. In diesem Abschnitt soll demnach exemplarisch ein Blick auf die Gegenwehr gegen das System geworfen werden.

Ganz allgemein kann man festhalten, dass sich eine Diktatur dadurch charakterisiert, dass jegliche Form von Opposition sofort verfolgt und unterdrückt wird. Das war auch in der DDR nicht anders, wurden zum Teil Menschen bloß aufgrund ihrer Herkunft bedrängt, ohne aktive oppositionelle Arbeit geleistet zu haben. Bei tatsächlichem Widerstand wurde hingegen anfangs äußerst hart vorgegangen, erst in späteren Jahren kam es zu einem Wandel in der Auseinandersetzung mit

⁷² Fricke, DDR-Staatssicherheit, 129-131.

⁷³ Fricke, DDR-Staatssicherheit, 135.

politischen Gegnern. Die Staatssicherheit sah in der Bekämpfung Andersdenkender eine ihrer Kernaufgaben und setzte alles daran diese Personen aufzuspüren.⁷⁴ Nichtsdestotrotz gab es auch unter dem DDR-Regime zu jeder Zeit Opposition. Die Erscheinungsformen von diesem widerständigen Verhalten änderten sich zwar im Laufe der Zeit maßgeblich, gegen das System gerichtete Personen, Gruppen und Aktionen traten aber die gesamte Herrschaftsdauer der SED hindurch auf.⁷⁵

In Bezug auf die Begrifflichkeiten, die meist synonym gebraucht werden und politische Gegnerschaft umschreiben, kann trotzdem eine Unterscheidung hergestellt werden, obwohl sich gerade unter der SED-Herrschaft Opposition und Widerstand stets überschneiden haben. Die Trennungslinie zwischen den beiden Bezeichnungen kann demnach unter Berücksichtigung der Rechtsfrage festgelegt werden. Während Opposition eine politische Gegnerschaft meint, die durch legales Handeln eine Veränderung anstrebt, ist dies beim Widerstand nicht gegeben.⁷⁶ Gerade bei der Staatssicherheit muss diesbezüglich aber differenziert werden, da diese oft selbst gegen die DDR-Gesetze handelte und sich somit ebenfalls in illegalen Handlungsräumen bewegte. Folglich konnte für sie auch dem Gesetz entsprechendes Aufbegehren als Widerstand erachtet und geahndet werden.

Wirft man nun einen genaueren Blick entlang der eben genannten Unterscheidungslinie, können rückblickend noch weitere Unterteilungen im Bereich der Opposition sowie beim Widerstand beobachtet werden. Auf der Seite des rechtskonformen Handelns sind dabei die politischen Parteien CDU und LDPD zu nennen, die, wenn auch nur für kurze Zeit, eine parlamentarische Opposition bildeten. Ganz zentral war hingegen die Rolle der Kirchen in der DDR, die gesellschaftliche Anliegen vertreten konnten und trotz diverser Schwächungen von der SED ernstgenommen werden mussten. Hinzu kamen noch sozialetisch orientierte Gruppen und Initiativen, aus denen sich zum einen die oppositionelle Friedensbewegung sowie anschließend die Demokratiebewegung herausbildeten. Als vierte Form von Opposition kann man jene Gruppen erachten, die sich aus der kirchlichen Bindung herauslösten und im Jahr 1989 entscheidend an der Organisation des massenhaften Aufbegehrens beteiligt waren, das schließlich das Ende der DDR einläuten sollte.⁷⁷

⁷⁴ Kowalczyk, Stasi konkret, 170.

⁷⁵ Kowalczyk, Stasi konkret, 172f.

⁷⁶ Karl Wilhelm Fricke, Opposition und Widerstand in der DDR. Ein politischer Report (Köln 1984) 13.

⁷⁷ Ehrhart Neubert, Geschichte der Opposition in der DDR 1949-1989 (Bonn 1997) 29-31.

Demgegenüber sind auch in den nicht legalen Bereichen, sprich dem Widerstand, unterschiedliche Formen zu erkennen. Als wichtigste Ausprägung muss dabei der spontane Massenaufstand hervorgehoben werden, der gerade 1953 Wirkung zeigte. Ebenso entstanden aus den unterdrückten sozialen Milieus, wie den politischen Parteien und Organisationen, Widerstandsformen, wenn diesen jegliche legale Möglichkeit der Interessensvertretung untersagt wurde. Zudem gab es noch einzelne Personen, die durch verschiedene Aktionen ihre Gegnerschaft zeigten. Dazu gehörten die Durchführung von Sabotageakten, die Verteilung von Flugblättern und ähnliches gegen die Einheitspartei gerichtetes Handeln. Als letzte Art des Widerstands kann die Flucht bezeichnet werden, die meist mit großen Risiken verbunden war und dennoch von vielen Menschen umgesetzt wurde.⁷⁸

Um auch abseits der theoretischen Einordnungen rund um Opposition und Widerstand einen Einblick in die Thematik zu ermöglichen, soll nun exemplarisch auf drei Ereignisse geblickt werden, die gegen das DDR-Regime gerichtet waren und die weitere Entwicklung des Staates entscheidend prägen sollten.

Chronologisch als erstes ist dabei der Aufstand vom 17. Juni 1953 anzuführen. Die Wurzeln dazu sind schon zu Beginn der 1950er-Jahre auszumachen, als im Zuge der 2. SED-Parteikonferenz anstatt einer neuen politischen Orientierung weitere Repressionen gegenüber der Bevölkerung beschlossen wurden.⁷⁹ Durch die starken Einschränkungen in fast allen Berufsfeldern und die Bestrebung von Seiten der SED, ihre Vorstellungen ohne Rücksicht auf die Arbeiter umzusetzen, kam es zu einem fortwährenden Aufkeimen von Konflikten. Die zunehmende Unzufriedenheit äußerte sich innerhalb der Betriebe durch Arbeitsniederlegungen, wodurch sich das bereits angespannte Verhältnis zwischen Arbeiterschaft und Staatsmacht weiter verhärtete. Dies führte schon Ende 1952 zu einer Streikwelle, bei der abseits der betrieblichen Forderungen ebenso allgemeine politische Unzulänglichkeiten in den Vordergrund gerückt wurden.⁸⁰

Da sich die Regierung aber auch dadurch nicht verpflichtet fühlte, Zugeständnisse in Erwägung zu ziehen, verschärfte sich die Situation zusätzlich, was schließlich in den ausgedehnten Arbeiterdemonstrationen vom 17. Juni 1953 kulminieren sollte.

⁷⁸ *Neubert*, Geschichte der Opposition, 31f.

⁷⁹ Ilko-Sascha *Kowalczyk*, 17.Juni 1953 (München 2013) 9.

⁸⁰ *Kowalczyk*, 17.Juni 1953, 18-21.

Neben der beruflichen Unzufriedenheit, der die Streikenden Ausdruck verleihen wollten, wurde unter anderem auch die Wiedervereinigung Deutschlands durch freie demokratische Wahlen gefordert. Als Resultat schwappte die Demonstrationswelle auf die gesamte DDR über, weshalb man durchaus von einem Volksaufstand sprechen kann. Zum ersten Mal seit Bestehen der SED-Regierung zeigte die Bevölkerung ganz öffentlich ihren Unmut und stellte das vorherrschende System in Frage. Die Staatssicherheit war auf solche Unruhen im Land nicht vorbereitet und demnach auch heillos überfordert, wodurch das Einschreiten der sowjetischen Truppen zur Niederschlagung der Aufstände nötig wurde.⁸¹

Als Konsequenz initiierte die SED-Diktatur eine umfassende Verhaftungswelle, der nach heutigen Schätzungen bis zu 13.000 Personen zum Opfer fielen.⁸² Zudem wurden einige der „Rädelsführer“ der Aufständischen ausfindig gemacht und vermutlich an die 40 Personen standrechtlich erschossen. Von den in den Tagen nach dem Aufstand inhaftierten Menschen wurden schließlich 1.500 verurteilt.⁸³

Abgesehen von den bereits im vorangegangenen Abschnitt thematisierten Konsequenzen für das MfS sowie der Verschärfung des Kurses kehrte als Folge der Massenaufstände aber vor allem eines ein, nämlich Resignation innerhalb der Bevölkerung. So machte sich eine gewisse Hoffnungslosigkeit breit, da es schien, als ob weder Opposition noch Widerstand möglich waren und die Einheitspartei trotz des großen Unmuts nicht beseitigt werden konnte. Obwohl das MfS zunächst schwer getroffen wurde und der 17. Juni 1953 als Schockerlebnis in dessen Geschichte einging, funktionierte der Unterdrückungsapparat in den Folgejahren umso besser und schaffte es, immer mehr Menschen dem System anzupassen.⁸⁴

Einen weiteren zentralen Einschnitt in der Geschichte der Opposition der DDR stellte der Mauerbau im Jahr 1961 dar. Auch wenn es sich dabei nicht um eine Form des Aufbegehrens der Bevölkerung handelte, so war die Errichtung der Mauer doch als Reaktion auf den wachsenden Widerstand zu verstehen. Die Ausgangslage dazu knüpft direkt an die Vorfälle von 1953 an, als aufgrund der gesetzten Maßnahmen von Seiten des Staates nicht mehr an Proteste oder Streiks zu denken war. Als letzten Ausweg sahen daher viele Menschen die Flucht, was sich in den entsprechenden Zahlen niederschlug. So verließen im Jahr 1953 an die 391.000

⁸¹ *Weber*, Geschichte der DDR, 163-165.

⁸² Hubertus *Knabe*, 17. Juni 1953. Ein deutscher Aufstand (München 2003) 357.

⁸³ *Weber*, Geschichte der DDR, 166.

⁸⁴ *Neubert*, Geschichte der Opposition, 89.

Personen das Land, eine Zahl die sich in der Folgezeit zwar senkte, um schließlich zu Beginn der 1960er-Jahre wieder rasant anzusteigen. Konnte zunächst noch eine gewisse wirtschaftliche Stabilisierung viele DDR-Bürger davor zurückhalten im Westen einen Neuanfang zu versuchen, brach 1961 eine wahrhaftige Torschlusspanik aus. Grund dafür waren die sich mehrenden Anzeichen einer möglichen Schließung der Grenzen, wodurch erneut große Massen mobilisiert wurden. Selbst der Versuch, die Auswanderung durch verstärkte Kontrollen einzudämmen, hatte nur mäßigen Erfolg, was daran lag, dass die SED anstatt tatsächlich etwas zu ändern und die Leute so von einem Verbleib in der DDR zu überzeugen, nach wie vor dem Westen die Schuld gab und ihre geplanten Reformen in der Landwirtschaft und im Hochschulbereich ohne Kompromisse realisierte. Die Folge waren noch mehr Fluchtversuche aus den eben genannten Bereichen.⁸⁵

Als Reaktion sah sich die Regierung gezwungen, eine schwerwiegendere Maßnahme in Betracht zu ziehen, weshalb schließlich am 13. August 1961 bekannt gemacht wurde, dass die Grenze nach Westberlin geschlossen werde – der Beginn des Mauerbaus stand unmittelbar bevor. Die heimischen Sender feierten den Tag als „Sieg der Arbeiterklasse“, was wiederum reine Propaganda war und selbst von der bereits paralysierten Bevölkerung sofort als solche wahrgenommen wurde. Ähnlich dem 17. Juni 1953 sollte auch der 13. August 1961 als symbolträchtiges Datum in Erinnerung bleiben. Dieses Mal jedoch nicht als Trauma für die Staatssicherheit, sondern als endgültiger Schritt zur Isolierung, der die Teilung Deutschlands besiegeln sollte. Letzte Fluchtversuche in den Tagen unmittelbar nach der Verkündung wurden durch rigorose Verfolgung und harte Abschreckungsstrafen rasch unterbunden. So landeten Tausende im Gefängnis, während über 200 Personen beim Versuch, die Grenze zu überqueren, getötet wurden.⁸⁶

Nachdem schon zuvor beinahe alle Formen des möglichen Aufbegehrens eingeschränkt worden waren, schob der Mauerbau einer der letzten verbleibenden Widerstandsformen, nämlich der Flucht, einen Riegel vor. Das Volk war praktisch im eigenen Land eingesperrt, eine Tatsache, die durch die Mauer noch zusätzlich versinnbildlicht wurde. Das DDR-Regime sah sich bestätigt und konnte nun ohne Angst vor weiteren Widerständen seinen Unterdrückungsapparat ausbauen.⁸⁷

⁸⁵ *Neubert*, Geschichte der Opposition, 133f.

⁸⁶ *Neubert*, Geschichte der Opposition, 136f.

⁸⁷ vgl. *Kowalczyk*, Stasi konkret, 119f.

Als letztes Beispiel für Opposition und Widerstand soll nun ein Blick auf das Jahr 1984 geworfen werden, eine Zeit, in der neue oppositionelle Bestrebungen zu Tage traten. Grundlage dafür waren die politischen und ökonomischen Abhängigkeiten der DDR-Regierung gegenüber der BRD auf der einen und der Sowjetunion auf der anderen Seite. Um weiterhin Kredite aus dem Westen zu erhalten, musste eine Entspannungspolitik zugestimmt werden, was sich wiederum unter anderem in Reiseerleichterungen bemerkbar machte. Als demgegenüber kurze Zeit später durch den politischen Druck der Sowjetunion eine härtere Gangart eingeschlagen werden musste, hatten sich die Ausreisewilligen gemeinsam mit der internen Opposition bereits zu einer beachtlichen politischen Kraft entwickelt. Folglich nahmen auch die Zahlen des aktiven widerständigen Verhaltens wieder zu, machten laut Daten des MfS zwischen 1985 und 1988 jährlich über 20.000 Bürger ihren Unmut in den unterschiedlichsten, zuvor besprochenen Formen deutlich.⁸⁸

Als Antwort darauf wurde das politische Strafrecht ausgebaut, was zu einer Kriminalisierung der ohnehin recht geringen Möglichkeiten oppositioneller Handlungen führte. In diesem Zusammenhang spielten auch die Begriffe Politische Untergrundtätigkeit und Politisch-Ideologische Diversion eine zentrale Rolle, wurden jegliche Aktivitäten der Opposition als solche eingestuft und verfolgt. Einzig die kirchlichen Handlungsräume blieben vorhanden und wurden dementsprechend zum Dreh- und Angelpunkt der politisch Andersdenkenden. In diesen vom Staat weitestgehend unabhängigen Institutionen konnten Vernetzungen hergestellt und dadurch weitere Vorgehensweisen koordiniert werden, was einen wichtigen Fortschritt darstellte. Nur so war es möglich, gezielt Schritte wie das Einreichen von Beschwerden an Staatsorgane und das Herstellen von Öffentlichkeit zur Durchdringung der Informationskontrolle in die Wege zu leiten.⁸⁹

Im Vergleich zu den bereits angesprochenen Beispielen zu Opposition und Widerstand rückten nun allmählich weitere Ansätze in den Vordergrund. So spielten die Umweltbewegung, Bestrebungen zur Blockfreiheit sowie die Menschenrechte eine zentrale Rolle für die Oppositionellen, was sich in der Gründung neuer Gruppen bemerkbar machte. Hinzu kam noch die Friedensbewegung, die schon in den Jahren zuvor im Bereich der Kirchen entstanden war und sich in der Folgezeit weiter ausformte. Die Hauptgemeinschaft

⁸⁸ Neubert, Geschichte der Opposition, 500f.

⁸⁹ Neubert, Geschichte der Opposition, 511.

bestand aber darin, dass überregionale Verbindungen hergestellt und dadurch eine bessere Zusammenarbeit der Opposition gewährleistet werden konnte.⁹⁰

An Hand der drei besprochenen Beispiele zu Opposition und Widerstand unter dem SED-Regime beziehungsweise der Staatssicherheit wird die eingangs erwähnte Feststellung, dass zu jeder Zeit ein Aufbegehren gegen das System vorhanden war, recht deutlich sichtbar. Auch wenn es gemäß des Charakters eines totalitären Staates Ziel sein musste, jegliche Abweichung von der Doktrin sofort zu verfolgen und zu unterdrücken, fanden sich immer wieder kleinere Handlungsräume, in denen es möglich war, dem Unmut mit der vorherrschenden Situation Ausdruck zu verleihen. Als Reaktion versuchte das Ministerium für Staatssicherheit die Bevölkerung weiter einzuschränken und zu überwachen, was teilweise zwar Wirkung zeigte, die Oppositionellen aber nicht davon abhalten konnte weiterzukämpfen. Gemeinsam mit einigen Entwicklungen, die im folgenden Kapitel näher beleuchtet werden sollen, wurde hier der Grundstein gelegt, der den Überwachungsstaat DDR zusammenbrechen lassen sollte.

2.4 Ende der DDR und Auflösung des MfS

Um den ersten Abschnitt über die Staatssicherheit entsprechend abzurunden, soll in diesem Kapitel auf jene Entwicklungen geblickt werden, die den Überwachungsapparat auf der einen beziehungsweise die DDR als Ganzes auf der anderen Seite zum Erliegen brachten. Im bisherigen Verlauf wurden schon einige Aspekte hervorgehoben, die für die spätere Handlungsunfähigkeit des Regimes verantwortlich werden sollten, weshalb nun Verbindungen hergestellt und das Gesamtbild vervollständigt werden sollen.

Im vorherigen Kapitel wurde bereits deutlich, dass mit zunehmender Fortdauer der Unterdrückung und Überwachung die Unzufriedenheit innerhalb der DDR immer größer wurde. Konnten Ausdrucksformen dieser Unzufriedenheit anfänglich zu meist zerschlagen werden, stellte sich in den 1980er-Jahren ein anderes Klima ein. Das politische System wurde brüchiger und die daraus resultierenden Probleme traten offener ans Tageslicht. Als Reaktion darauf wurde versucht in der Wirtschaft sowie Außenpolitik Erfolge zu erzielen, ein Vorhaben, das nur zum Teil glückte.⁹¹

⁹⁰ *Neubert*, Geschichte der Opposition, 516f.

⁹¹ *Weber*, Geschichte der DDR, 313.

Hinzu kamen soziale Widersprüche, die vom herrschenden Regime zwar meist geleugnet wurden, aber offensichtlich vorhanden waren. Obwohl eine klassenlose Gesellschaft das eigentliche Ziel sein hätte sollen, gab es weder Demokratie noch Freiheitsrechte oder Rechtssicherheit – allesamt Zeichen für eine Diktatur.⁹²

Darüber hinaus zeigte sich die SED vom wachsenden Unmut innerhalb der Bevölkerung unbeeindruckt und ließ sich auf keinerlei Zugeständnisse ein. Auch die Ideologie blieb unverändert, was ein weiteres Mal die Starrköpfigkeit des DDR-Regimes untermauerte. Während in der Sowjetunion Gorbatschow mit seiner Perestroika-Politik einen vollkommen neuen Weg einschlug und Reformen umsetzte, konnte davon in der DDR keine Rede sein. Folglich verwundert es kaum, dass ein Erstarren der Opposition nur eine Frage der Zeit war, konnte der Nährboden dafür kaum besser sein.⁹³

Obwohl der Herrschaftsapparat die Probleme vorerst durch noch stärkere Überwachung und Repression zu überschatten versuchte und weiterhin Angst gesät werden sollte, um jegliches Aufbegehren zu unterdrücken, zeigte sich die tatsächliche Situation bei den Kommunalwahlen im Jahr 1989 recht deutlich. Zum ersten Mal in der Geschichte des Regimes wurden trotz drastischer Manipulationen weniger als 99% der Stimmen erreicht, was einem weiteren Schritt in Richtung Verfall gleichkam. Zeitgleich wurde in Ungarn mit dem Abbau der Grenzsperrungen begonnen, wodurch ein neuer Fluchtweg für die DDR-Bürger entstand und in der Folge eine umfassende Ausreisewelle einsetzte. Ähnlich den Ereignissen kurz vor dem Mauerbau, flüchteten an die 25.000 Menschen in die BRD, der Zusammenbruch war nicht mehr länger aufzuhalten.⁹⁴

Neben den starken Ausreiseströmungen äußerte sich die lange aufgestaute Unzufriedenheit nun in Demonstrationen weitaus größeren Ausmaßes als noch zuvor, strebten doch breite Massen der Bevölkerung tiefgreifende Reformen an und zeigten dies auch deutlich. Nachdem als erste Reaktion von Seiten der SED Honecker entmachtete wurde und sich auch dessen Nachfolger, Egon Krenz, nicht behaupten konnte, fand im November des Jahres 1989 die größte Massendemonstration in Ost-Berlin statt. Dabei gingen an die eine Million Menschen auf die Straße, um die Unzulänglichkeiten der SED-Diktatur anzuprangern und freie Wahlen zu fordern. Nur wenige Tage danach, als die SED erkennen musste, dass

⁹² *Weber*, Geschichte der DDR, 319.

⁹³ *Weber*, Geschichte der DDR, 330.

⁹⁴ *Weber*, Geschichte der DDR, 346f.

selbst personelle Veränderungen die Lage nicht mehr retten würden, kam es am Abend des 9. Novembers zur völlig überraschenden Grenzöffnung nach West-Berlin, was faktisch das Ende der DDR bedeutete. Anstatt von Reformen stand nun der Wunsch nach einer raschen Wiedervereinigung im Vordergrund.⁹⁵

Die Ereignisse aus dem Herbst 1989 sollten sich natürlich ebenso auf das Ministerium für Staatssicherheit auswirken. Trotz der klaren Forderung, das Überwachungsorgan so schnell wie möglich zu beseitigen und die Verantwortlichen zu bestrafen, fand zunächst nur eine Umwandlung zum Amt für Nationale Sicherheit, kurz AfNS, statt. Da die Aufgaben im Prinzip jenen des MfS glichen und auch das Personal größtenteils unverändert blieb, konnte dieser Schritt nur wenig Verständnis bei der Bevölkerung hervorrufen. Es wurde befürchtet, dass trotz neuem Namen die alten Verfehlungen fortbestehen würden, was wiederum zu Protesten führte.⁹⁶

Eine ganz essentielle Rolle spielte in dieser Periode der Zentrale Runde Tisch, ein Gremium bestehend aus den neu formierten sowie den alten Parteien, zu dem ebenfalls Vertreter der SED gehörten. Dieser Ausschuss sollte wichtige Impulse für die weiteren Entwicklungen geben und forderte nach der ersten Zusammenkunft einen öffentlichen Maßnahmenplan von der Regierung zur Kontrolle des AfNS sowie in weiterer Folge die Auflösung ebendieses Organs. Hauptsorge war dabei, dass belastende Dokumente vernichtet werden würden, weshalb eine umfassende Überwachung auf allen Ebenen das Ziel sein musste. Am 14. Dezember 1989 ging die Regierung schließlich auf die Forderungen ein und löste das Amt für Nationale Sicherheit endgültig auf.⁹⁷

Nichtsdestotrotz war die Gefahr einer möglichen Aktenvernichtung noch nicht gebannt, weshalb es vielerorts zur Gründung von Bürgerkomitees kam. Diese sollten gemeinsam mit der Volkspolizei und der Staatsanwaltschaft die sogenannte Sicherheitspartnerschaft bilden und die Auflösung des AfNS überwachen.⁹⁸

Zur endgültigen Beseitigung des Überwachungsapparates und der Sicherung des ausgedehnten Aktenmaterials, das über die Jahrzehnte angehäuft worden war, erfolgte nach den ersten freien Wahlen 1990 die Bildung eines staatlichen Komitees, das mit den bisherigen Aufgaben der Sicherheitspartnerschaft betraut wurde.

⁹⁵ *Weber*, Geschichte der DDR, 353-356.

⁹⁶ *Gill, Schröter*, Das Ministerium für Staatssicherheit, 177.

⁹⁷ *Gill, Schröter*, Das Ministerium für Staatssicherheit, 178f.

⁹⁸ *Gill, Schröter*, Das Ministerium für Staatssicherheit, 183f.

Mit eigenen Mitarbeitern, die sich hauptberuflich mit der Thematik auseinandersetzen konnten, war es nun möglich, die komplexe Aufgabe der Auflösung umzusetzen.⁹⁹

Die entscheidende Frage in diesem zähen Prozess sollte aber jene nach dem Umgang mit den personenbezogenen Daten bleiben. Schon ab dem Zeitpunkt des Zusammenbruchs der DDR schieden sich diesbezüglich die Geister. Sollte man das circa sechs Millionen Akten umfassende Material, das die Staatssicherheit so minutiös genau erstellt hatte, vernichten oder aufbewahren? Auf der einen Seite handelte es sich um historische Befunde eines ganzen Abschnitts deutscher Geschichte, auf der anderen Seite würde sich ein Nährboden für Beschuldigungen und Racheaktionen bieten, wäre einmal offengelegt, wer wen überwacht oder gar an die Staatssicherheit verraten hatte. Es oblag daher der Kommission sicherzustellen, dass Unbefugte keinen Zugang zu den Akten erhalten würden, gleichzeitig aber eine Benutzung für die rechtliche und historische Aufarbeitung gegeben wäre.¹⁰⁰

Rückblickend können also eine Reihe von Ursachen festgemacht werden, die für das Ende der DDR beziehungsweise die Auflösung des MfS verantwortlich waren. Deutlich wird vor allem, dass die Krise innerhalb der Partei ebenfalls Schwierigkeiten für die Staatssicherheit bedeuten musste. Schließlich konnte durch die starke Verflechtung weder Staatspartei noch Herrschaftsinstrument ohne den jeweiligen Gegenpart voll funktionieren, wodurch verständlicher wird, warum das Ministerium für Staatssicherheit gerade zu jener Zeit obsolet wurde, als die Macht der SED in Frage gestellt wurde.¹⁰¹ So konnte nach den beschriebenen Schwierigkeiten und Gefahren ein Kapitel voller Repression, Überwachung und Angst beendet und der Wiedervereinigung Deutschlands entgegengeblickt werden, auch wenn dies noch einen langen Aufarbeitungsprozess für die Betroffenen mit sich bringen sollte.

⁹⁹ Gill, Schröter, Das Ministerium für Staatssicherheit, 191.

¹⁰⁰ Gill, Schröter, Das Ministerium für Staatssicherheit, 279f.

¹⁰¹ Fricke, MfS intern, 74.

2.5 Zwischenresümee

Wie durch die in diesem Abschnitt behandelten Aspekte deutlich wird, stellt die Staatssicherheit und deren Einbettung in die DDR-Geschichte ein äußerst umfangreiches Thema dar. Auch die zahlreichen Publikationen zu den unterschiedlichsten Gesichtspunkten unterstreichen dies zusätzlich, weshalb in einem Rahmen wie diesem, in dem der allgemeine Teil rund um das Kontroll- und Überwachungsorgan nur den Ausgangspunkt bilden soll, um bei der späteren Behandlung der Spielfilme gewisse Zusammenhänge besser verstehen zu können, viel gekürzt und ausgelassen werden musste. Dennoch zeigt selbst diese überblicksartige Bearbeitung mit Fokus auf einige Teilaspekte, welche Wesenszüge sowie Entwicklungen das Ministerium für Staatssicherheit zu dem machten, was es über Jahrzehnte lang war: ein Unterdrückungsapparat, der in enger Zusammenarbeit mit der SED jeden noch so kleinen Lebensbereich der Bevölkerung unterwandern und kontrollieren und alle Andersdenkenden schnellstmöglich ausschalten wollte. Die dadurch geschürte Angst sollte in weiterer Folge die Menschen so weit einschüchtern, dass weder das System hinterfragt noch an ein Aufbegehren gedacht werden konnte – so zumindest der Plan des herrschenden Regimes.

In diesem Zusammenhang stellt Thomas Lindenberger in seinem Artikel über die SED-Herrschaft interessante Überlegungen an. So spricht er auf der einen Seite vom totalitären Herrschaftsanspruch, dessen Ziel es war „alle Abläufe und Entwicklungen eines Gemeinwesens zu kontrollieren und zu steuern“¹⁰², auf der anderen Seite bezeichnet er das System als Fassade, deren Aufrechterhaltung mit viel Aufwand betrieben wurde und im Selbstverständnis einen sehr hohen Stellenwert innehatte.¹⁰³ Fakt ist, dass die – wenn auch teilweise nur scheinbare – Allgegenwart der Staatssicherheit den Alltag in der DDR lange Zeit bestimmte und entscheidend prägte. Umso beeindruckender ist daher die Tatsache, dass trotz allen Schwierigkeiten immer wieder gegen die Ungerechtigkeit gekämpft wurde und das Regime am Ende abgelöst werden konnte. Die Aufarbeitung der Vergangenheit stellte demnach einen schwierigen Prozess dar, der für die Betroffenen aber umso wichtiger war. Auch wenn mittlerweile schon fast 28 Jahre seit der Auflösung der Staatssicherheit vergangen sind und in vielen Bereichen eine Normalisierung

¹⁰² Thomas *Lindenberger*, SED-Herrschaft als soziale Praxis, Herrschaft und „Eigen-Sinn“: Problemstellung und Begriffe. In: Jens *Gieseke* (Hg.), Staatssicherheit und Gesellschaft. Studien zum Herrschaftsalltag in der DDR (Göttingen 2007) 26.

¹⁰³ *Lindenberger*, SED-Herrschaft, 28.

stattgefunden hat, wirkt das Geschehene vermutlich immer noch nach. Bereits Joachim Gauck, der erster Sonderbeauftragter für die Stasi-Akten war, sprach kurz nach der Auflösung des MfS in Bezug auf die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit von einem „großen therapeutischen Prozess“ und einer „schmerzlichen Aussöhnung“, Bezeichnungen, welche den Umgang mit dem DDR-Erbe recht gut beschreiben.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Joachim *Gauck*, *Die Stasi-Akten. Das unheimliche Erbe der DDR* (Hamburg 1991) 99.

3. Filmbeispiele und Analysen

Nachdem im bisherigen Verlauf bereits auf Film im Allgemeinen beziehungsweise die Filmanalyse im Speziellen eingegangen worden ist und somit das Forschungsfeld und die Methodik schon in den einleitenden Kapiteln festgelegt wurden, soll nun ein Blick auf den Zusammenhang zwischen Geschichte und Film geworfen werden. Dabei soll neben einigen allgemeinen Aspekten zur filmischen Aufarbeitung von geschichtlichen Ereignissen auf mögliche Vor- und Nachteile näher eingegangen werden. Dies soll die Grundlage für den darauffolgenden Abschnitt legen, in dem die drei ausgewählten Filme im Vordergrund stehen und näher betrachtet werden sollen.

3.1 Geschichte im Film

Seit der Entstehung des Mediums sind Geschichte und Film unmittelbar miteinander verbunden. Dies mag eine Vielzahl von Gründen haben, allen voran aber daran liegen, dass es nur im Film möglich ist, auf so viele Sinne gleichzeitig einzuwirken und die Zuseher dadurch mit einer solchen Intensität in vergangene Ereignisse eintauchen zu lassen. Folglich überrascht es kaum, dass Geschichte von Beginn an zu den Hauptthemen in der Filmindustrie gehörte und ob des großen Publikumszuspruchs nach wie vor eine Vormachtstellung innehat.¹⁰⁵

Man denke nur an „Der Soldat James Ryan“ (Steven Spielberg, 1998), der die Landung der Alliierten in der Normandie eindrücklich schildert, „Gladiator“ (Ridley Scott, 2000), der die Machtkämpfe im antiken Rom zeigt, oder „Alexander“ (Oliver Stone, 2004), in dem das Leben Alexander des Großen thematisiert wird, um nur einige Beispiele aus der jüngeren Vergangenheit zu nennen. Obwohl diese allesamt zu einer ähnlichen Zeit entstanden sind, befassen sie sich doch mit unterschiedlichen Abschnitten der Geschichte. Ohne auf die Qualität geschweige denn die historische Authentizität näher einzugehen, kann man annehmen, dass die genannten Exempel sowie Filmproduktionen mit historischen Stoffen im Allgemeinen die Geschichtsvorstellungen der breiten Öffentlichkeit beeinflusst haben, schaffen es diese zumeist mehr Leute zu erreichen als wissenschaftliche Arbeiten.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Hans-Arthur *Marsiske*, *Zeitmaschine Kino. Darstellungen von Geschichte im Film* (Marburg 1992) 7f.

¹⁰⁶ Gisela *Mettele*, *Geschichte in bewegten Bildern. Historisches Arbeiten mit Dokumentar- und Spielfilmen*. In: Dieter *Hein* (Hrsg.), *Der Historiker als Wissenschaftler und Zeitgenosse. Festschrift für Lothar Gall zum 70. Geburtstag* (München 2006) 287.

Es wird also auf Vergangenes geblickt, teils auf lange zurückliegende, teils auf rezentere Ereignisse. Doch egal auf welchen Zeitraum sich der jeweilige Film beschränkt, fest steht, dass einem großen Publikum geschichtliche Begebenheiten nähergebracht werden. Kombiniert mit dem bereits erwähnten Vorteil, viele Sinne gleichzeitig anregen und mit großer Intensität auf ebendiese einwirken zu können sowie den in Kapitel 1.2 angesprochenen Möglichkeiten von Film, liegt der Schluss nahe, dass besagtes Medium Geschichte sehr gut darstellen kann.

Dennoch herrschte in der Geschichtswissenschaft lange Zeit Skepsis in Bezug auf die filmischen historischen Rekonstruktionen. Trotz zahlreicher Aufrufe, das Medium verstärkt zum Einsatz zu bringen, konnten erst in den späten 1960er-Jahren Fortschritte verzeichnet werden. So kam die „neue“ Quellengattung zwar öfter zum Einsatz, im Vergleich zu anderen spielte sie aber eine untergeordnete Rolle.¹⁰⁷

Die Ursachen dafür sind in einer Reihe von Ansichten festzumachen, die gegen eine stärkere Forcierung des Mediums gerichtet sind und zum Teil noch bis heute vorherrschen. Da wären zum einen die grundlegenden Ziele von Historikern, die laut einem Essay von Natalie Zemon Davis zur Filmanalyse darin bestehen, die Vergangenheit aufzuzeichnen, bestimmte Ereignisse zu hinterfragen und etwaige Zusammenhänge herzustellen. Zudem sollen Gesinnungen der jeweiligen Zeit und dadurch entstandene Konflikte dargestellt sowie unterschiedliche Perspektiven von Zeitgenossen deutlich gemacht werden. Folglich spielt die Belegbarkeit von historischen Daten eine große Rolle – da diese wegen der spekulativen und teils imaginären Natur im Film nur schwer möglich ist, sei es für Historiker schwierig filmische geschichtliche Darstellungen als Quelle ernst zu nehmen.¹⁰⁸

Ein weiterer Aspekt findet sich in den Überlegungen des Philosophen Ian Jarvie, der die enorme Geschwindigkeit bemängelt, mit der ein Film seine Informationen vermittelt. So würde jegliche Zeit zur Reflexion, Überprüfung und Debatte verlorengehen und daher keine Möglichkeit zur Vermittlung der kritischen Elemente des historischen Diskurses bestehen. In weiterer Folge können die Ungenauigkeiten und Vereinfachungen kaum von den ernsthaften Forschern korrigiert werden.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Marsiske, Zeitmaschine Kino, 8.

¹⁰⁸ Natalie Zemon Davis, „Jede Ähnlichkeit mit lebenden oder toten Personen...“. Der Film und die Herausforderung der Authentizität. In: Rainer Rother (Hrsg.): Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino (Berlin 1991) 39f.

¹⁰⁹ Robert A. Rosenstone, Geschichte in Bildern/Geschichte in Worten: Über die Möglichkeit, Geschichte zu verfilmen. In: Rainer Rother (Hrsg.): Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino (Berlin 1991) 69.

Dies hängt ebenso damit zusammen, dass ein Spielfilm in Bezug auf die Fülle von Informationen stets Kompromisse eingehen muss. Es kommt also in der Regel zu einer Auswahl bestimmter Ereignisse oder Teilaspekte ebendieser, was wiederum eine unumgängliche Ausdünnung der historischen Daten zur Folge hat. Im Vergleich zu einem schriftlichen Text zur gleichen Thematik kann ein Film daher nur eine unvollständigere Darstellung liefern, wobei das keinesfalls bedeutet, dass diese als mangelhafter zu erachten ist, wird sie doch vom Zuseher subjektiv vervollständigt. Dennoch stellt dieser Punkt für manche Historiker eine Schwäche des Mediums dar, wenn geschichtliche Ereignisse behandelt werden.¹¹⁰ Generell muss an dieser Stelle aber angemerkt werden, dass die Zielsetzungen von Geschichtswissenschaftlern andere sind als die von Filmemachern. Dies ist in Anbetracht der unterschiedlichen Ansprüche selbstverständlich, dennoch sollte dieser Aspekt bei der weiteren Betrachtung der Thematik beachtet werden.¹¹¹ Zuletzt soll noch ein Faktor angesprochen werden, der für viele den größten Diskussionspunkt bei geschichtlichen Filmen darstellt, nämlich die Authentizität. In diesem Zusammenhang wird oft behauptet, ein Spielfilm sei nur Fiktion und könne deshalb gar nicht den Anspruch erheben, die Realität darzustellen beziehungsweise nachzubilden. Dies mag zwar zu einem gewissen Grad stimmen, festzuhalten bleibt aber, dass keine historische Darstellung – weder schriftlich noch mündlich oder audiovisuell – die historische „Wirklichkeit“ wiedergibt, ganz egal wie sehr sie um Authentizität bemüht ist. Denn Geschichtsschreibung muss stets als Konstrukt erachtet werden und ist folglich an Standort und Perspektive gebunden.¹¹² Hierbei sollte zudem bedacht werden, dass Geschichte erst im Nachhinein von Historikern zu einer Narration konstruiert und nicht schon als solche erlebt wird. Die typische Gliederung in Anfang, Mitte und Schluss ist daher ebenfalls retrospektiv erschaffen und dient zum besseren Verständnis von Zusammenhängen. Man kann also bei Texten von sprachlichen Fiktionen ausgehen, welche die Vergangenheit darstellen, nicht aber direkt als selbige angesehen werden sollten. Gleichsam bedeutet das, dass man Filme als „visuelle Fiktionen“ betrachten kann, die nicht direkte Spiegelungen, sondern lediglich Darstellungen der Vergangenheit sind.¹¹³

¹¹⁰ *Rosenstone*, Geschichte in Bildern, 71.

¹¹¹ *Mettele*, Geschichte in bewegten Bildern, 299.

¹¹² Irmgard *Wilharm*, Bewegte Spuren. Studien zur Zeitgeschichte im Film (Hannover 2006) 14.

¹¹³ *Rosenstone*, Geschichte in Bildern, 75f.

Aus diesen Gründen wäre es falsch, filmische Darstellungen der Geschichte aufgrund der Authentizität zu tadeln, ist diese sowieso nie vollständig gegeben, unabhängig vom Medium. Darüber hinaus sprechen doch einige Argumente für eine Verarbeitung von Geschichte im Film, ergibt sich schließlich eine Reihe von Vorzügen durch die Beschaffenheit des Mediums.

Da wäre zunächst die Möglichkeit, Bild und Ton gegenüberzustellen und somit einen vollkommen neuen Blick auf geschichtliche Ereignisse zu schaffen. Durch die Spezialformen der Darstellung, wie Überblendung, Ausblendung, Zeitraffer beziehungsweise Zeitlupe oder Ähnliches kann eine Annäherung an das wirkliche Leben erfolgen, wodurch ebenso ein Eindruck vermittelt werden kann, wie die Menschen der jeweiligen Zeit ihr Leben betrachteten. Dies ermöglicht eine „emphatische Rekonstruktion“, welche die Lebendigkeit der Vergangenheit zeigen kann, ohne dabei auf die linearen Muster der traditionellen Geschichtsschreibung zurückgreifen zu müssen – eine Fähigkeit, die in dieser Form nur dem Film innewohnt. Zudem kann eine visuelle Szene deutlich mehr Information transportieren, als dies beispielsweise in einem schriftlichen Text möglich wäre.¹¹⁴

Abgesehen davon können im Film mehrere Geschichten parallel erzählt werden, wobei gleichzeitig darauf hingewiesen werden kann, dass verschiedene Interpretationen vorhanden sind. Zieht man nämlich den Vergleich zu anderen Formen der aktuellen Geschichtsschreibung, stechen dabei vor allem jene positiv heraus, die versuchen, unterschiedliche Sichtweisen aufzuzeigen und den Leser über die eigenen Ansichten reflektieren zu lassen.¹¹⁵ Auch bei dem in dieser Arbeit behandelten Medium ist das nicht anders: einseitige und parteiliche Filme, die nur eine Sichtweise präsentieren und diese dem Zuseher aufdrängen, können für die Geschichtswissenschaft als wenig hilfreich erachtet werden, während jene, die das Publikum über die eigenen Ansichten zu einer Thematik nachdenken lassen, durchaus zu einem besseren Verständnis der Vergangenheit beitragen können. Generell bleibt diesbezüglich festzuhalten, dass ein Spielfilm zu einem geschichtlichen Thema nicht den Eindruck eines Gesamtbildes vermitteln sollte, das dem Zuschauer das Gefühl gibt „So war es“. Vielmehr sollte es Ziel sein, einen ungefähren Rahmen zu bieten, den das Publikum mit eigenen Assoziationen füllen und dadurch selbstständig Rückschlüsse ziehen kann.¹¹⁶

¹¹⁴ *Rosenstone*, Geschichte in Bildern, 67-69.

¹¹⁵ *Davis*, Der Film und die Herausforderung der Authentizität, 62.

¹¹⁶ *Wilharm*, Bewegte Spuren, 19.

Neben den bereits aufgelisteten Vorteilen muss abschließend noch das kulturelle Gedächtnis hervorgehoben werden, kann dieses wie in Kapitel 1.1 schon ausführlich besprochen ebenfalls als große Möglichkeit des Mediums erachtet werden. Durch seine Fähigkeit, vergangene Diskurse aufzubewahren und für die Gegenwart anschließbar zu machen, eignet sich das „Erinnerungsmedium“ ideal für eine Auseinandersetzung mit Geschichte, was durch die Weiterentwicklung der Begrifflichkeiten rund um das filmische kulturelle Gedächtnis unterstrichen wird. Gerade die Konsumierbarkeit durch nahezu alle Bevölkerungsgruppen und die Möglichkeit für zukünftige Generationen, am behandelten Abschnitt der Geschichte teilzuhaben kann in diesem Zusammenhang als weiterer Benefit gesehen werden.¹¹⁷ Durch die eben behandelten Aspekte rund um das Zusammenspiel von Film und Geschichte wird deutlich, dass sich das Medium entgegen den Ansichten einiger Historiker doch gut eignet, um die Vergangenheit darzustellen beziehungsweise verstärkt von der Geschichtswissenschaft und -didaktik genutzt zu werden. So können die angesprochenen Schwächen zu einem großen Teil entkräftet werden, sofern man die Eigenschaften des Mediums versteht und diese bei der wissenschaftlichen Bearbeitung berücksichtigt. Obwohl es Film nun seit über 100 Jahren gibt, kann man in Bezug auf die Geschichtswissenschaft noch immer von einem ungenutzten Potenzial sprechen. Es bedarf einer genaueren Auseinandersetzung mit den spezifischen Möglichkeiten des Mediums, wie der bereits mehrfach erwähnten Gegenüberstellung von Bild und Ton sowie der daraus resultierenden Art der Informationsübertragung. Die Beschränkungen geschriebener Geschichte könnten durch den Film überwunden werden, weshalb die vielseitigen Chancen der Vergangenheitsdarstellung umso mehr genutzt werden sollten.¹¹⁸

¹¹⁷ vgl. Kapitel 1.1.3 zum filmischen kulturellen Gedächtnis, 12.

¹¹⁸ vgl. *Rosenstone*, *Geschichte in Bildern*, 80.

3.2 Die DDR im Film

Nachdem die wichtigsten Punkte zu Geschichte im Film im vorherigen Kapitel näher erläutert wurden, soll nun der Fokus auf die Darstellung der DDR in besagtem Medium gelegt werden. Dabei soll die filmische Bearbeitung Ostdeutschlands im Allgemeinen sowie der Staatssicherheit im Speziellen im Vordergrund stehen.

Wie bereits erwähnt, gilt Film als Leitmedium unserer Epoche. Daraus ergibt sich, dass Vorstellungen über bestimmte Abschnitte der Geschichte stark davon geprägt sind und Filme zugleich das Selbstverständnis einer Zeit ausdrücken.¹¹⁹

Betrachtet man die deutschen Filmproduktionen der letzten 20 Jahre, wird schnell deutlich, dass ein nicht unbeachtlicher Teil ebendieser thematisch mit Vergangenheitsbewältigung zu tun hat. In erster Linie fallen dabei die Werke rund um den Zweiten Weltkrieg und den Holocaust auf, beides Stoffe, die in zahllosen Varianten und Facetten ihre Bearbeitung und ebenso Anerkennung fanden. Man denke nur an „Der Untergang“ (Oliver Hirschbiegel, 2004) oder „Sophie Scholl-Die letzten Tage“ (Marc Rothemund, 2005), die jeweils für die Oscars in der Kategorie „Bester fremdsprachiger Film“ nominiert wurden. Die Liste könnte noch schier endlos weitergeführt werden, vor allem wenn man zeitlich weiter zurückblickt.¹²⁰ Nicht umsonst bezeichnet Timothy Garton Ash die Deutschen als „Weltmeister“ in der kulturellen Reproduktion ihrer doch schwierigen Vergangenheit.

„Because the enterprise in which the Germans truly are Weltmeister is the cultural reproduction of their country’s versions of terror. No nation has been more brilliant, more persistent, and more innovative in the investigation, communication, and representation — the re-presentation, and re-re-presentation — of its own past evils.“¹²¹

Dieses Zitat lässt sich natürlich ebenso gut auf die Unterdrückung und Überwachung durch die Stasi in der DDR anwenden, ein weiteres Thema, das in den deutschen Spielfilmen der vergangenen Jahrzehnte eine ganz zentrale Rolle spielte.

Man könnte sogar noch einen Schritt weiter gehen und festhalten, dass kaum ein Medium das öffentliche Bild über die DDR so stark geprägt hat wie Film. Aufgrund seiner Beschaffenheit wird – wie bereits zuvor näher erläutert – oft verdichtend

¹¹⁹ vgl. Andreas *Kötzing*, Editorial. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 44 (2005) 2.

¹²⁰ Daniela *Berghahn*, Remembering the Stasi in a Fairy Tale of Redemption: Florian Henckel von Donnersmarck’s *Das Leben der Anderen*. In: *Oxford German Studies*, 38(3), (2009) 322.

¹²¹ Timothy *Garton Ash*, The Stasi on our Minds. In: *The New York Review of Books*, 31.05.2007, online unter: <http://www.nybooks.com/articles/20210> (23.04.2016).

gearbeitet, weshalb es immer wieder zum Einsatz von Vereinfachungen und Stereotypen kommt, gerade was die DDR betrifft. Auf der einen Seite wollen Filme schließlich unterhalten, gleichzeitig prägen sie aber auch das öffentliche Geschichtsbild zu bestimmten Themen maßgeblich, so auch an dieser Stelle.¹²² Eine vollständige Liste von Werken über besagten Abschnitt der Geschichte wäre äußerst lang, wobei man in Bezug auf die filmische Darstellung des ehemaligen Ostdeutschlands von verschiedenen Phasen sprechen kann.

Genauer gesagt findet eine Einteilung in drei solcher Abschnitte statt, die sich zeitlich aber auch inhaltlich stark voneinander unterscheiden. Die erste Periode umfasst die Zeit um 1990, als ehemalige DEFA-Regisseure wie beispielsweise Frank Beyer oder Egon Günther eine offene Konfrontation mit ihrer Vergangenheit anstrebten, was beim Publikum aber nur wenig Zuspruch fand. Beispiele für diese erste Phase sind „Stein“ (Egon Günther, 1990) und „Der Verdacht“ (Frank Beyer, 1991). In der zweiten Periode, die in etwa fünf Jahre später anzusiedeln ist, wurde mehr Wert auf den Stil und die Erzählung gelegt. Dabei stand aber meist die westliche Sicht auf die DDR im Vordergrund, was sich in einem negativen Bild des Ostens niederschlug und vor allem die Unterdrückung durch das Stasi-Regime thematisierte. Erst durch eine größere zeitliche Distanz änderte sich in der dritten und letzten Phase die Darstellung der DDR im Film. Man kann in diesem Zusammenhang von einer Art Renaissance der DDR sprechen, die um die Jahrtausendwende Einzug hielt. Filme wie „Sonnenallee“ (Leander Haußmann, 1999) und „Good Bye, Lenin“ (Wolfgang Becker, 2003) legen den Fokus auf das soziale Leben im Osten und zeichnen ein weit positiveres Bild als die meisten Vorgänger. Oft wird dafür der Begriff „Ostalgie“ verwendet, der eine nostalgische Darstellung des Ostens meint.¹²³ Was aber beinahe alle Filme mit einer Thematik rund um die DDR vereint, ist das Vorkommen der Stasi. Denn wie sollte ein Werk, das diese Zeit in Ostdeutschland nachstellt, auch ohne den allgegenwärtigen Überwachungsapparat auskommen, der das Leben aller zu einem großen Teil bestimmte und prägte? Je nach Entstehungszeit, also der bereits vorgestellten Unterteilung folgend, variiert die Darstellung des DDR-Regimes zwar, Einzug hält sie aber trotzdem in fast allen Spielfilmen. So kann man in einigen Produktionen der jüngeren Vergangenheit, wie beispielsweise dem vorher schon erwähnten „Sonnenallee“ eine humoristischere

¹²² Kowalczyk, Stasi konkret, 358.

¹²³ Barend Schutte, The portrayal of the GDR in post 1990 German feature films. In: German as a Foreign Language, 2, (2005) 5f.

Darstellung nicht nur der DDR allgemein, sondern auch der Stasi ausmachen. Diese wird nicht trivialisiert, spielt aber in der Handlung des Films keine größere Rolle. Dennoch bleibt der Beitrag von Leander Haußmann eine der wenigen Ausnahmen, da ansonsten ein meist düsteres Bild der Staatssicherheit gezeichnet wird. Es scheint für die Mehrheit der Filmemacher – vor allem für jene, die selbst Zeuge davon wurden – unmöglich die Erinnerungen an die Zeit der Unterdrückung und Überwachung in ein publikumsfreundliches Produkt zu verwandeln. Hier kommt der Begriff der „Vergangenheitsbewältigung“ ins Spiel, was für Menschen aus der DDR in den Jahren unmittelbar nach der Wende alles andere als leicht war. Deshalb wird die filmische Auseinandersetzung damit von Regisseuren wie Frank Beyer als schwierig und ambivalent bezeichnet.¹²⁴

Ganz allgemein kann die vorherrschende Darstellung der Stasi im deutschen Film als negativ erachtet werden. Der Fokus wird meist auf die Verbrechen des Regimes gelegt, die Stimmung ist von Frustration und Hoffnungslosigkeit geprägt. Die Stasi nimmt dabei die Rolle des Unterdrückers ein, während die normale Bevölkerung kontrolliert und in ihren Rechten stark eingeschränkt wird.¹²⁵ Auch wenn es einige wenige Ausnahmen gibt, kann diese Parallele in beinahe allen Filmen rund um die DDR und die Staatssicherheit gezogen werden.

Abgesehen von den bisher behandelten Aspekten muss aber angemerkt werden, dass es unter der großen Zahl an Werken über die DDR nur ein verschwindend kleiner Teil schafft, sich von Stereotypen und Allgemeinplätzen zu distanzieren und hinter die Fassade zu blicken. Auch wenn dies keine leichte Aufgabe ist, wäre es doch wichtig bei dieser Geschichtsthematik differenziertere Beiträge zu kreieren. Deshalb verwundert es kaum, wenn Ralf Schenk in seinem Essay „Die DDR im deutschen Film nach 1989“ abschließend konstatiert:

„Filmische Abbilder der DDR, die weniger auf Äußerlichkeiten und Klischees zurückgreifen, sondern innere Prozesse des Landes und seiner Bewohner subtil rekonstruieren, haben weiterhin Seltenheitswert.“¹²⁶

Natürlich hat sich seit Erscheinen des obigen Beitrags aus dem Jahr 2005 einiges getan und Filme wie beispielsweise „Das Leben der Anderen“ (Florian Henckel von

¹²⁴ vgl. *Berghahn*, Remembering the Stasi, 331.

¹²⁵ Gabriele Müller, Going East, Looking West: Border Crossings in Recent German Cinema. In: *A Journal of Germanic Studies*, 44(4), (2008) 454 bzw. 458.

¹²⁶ Ralf Schenk, Die DDR im deutschen Film nach 1989. In: *Aus Politik und Gesellschaft* 44 (2005) 38.

Donnersmarck, 2006) oder „Barbara“ (Christian Petzold, 2012) haben bewiesen, dass es sehr wohl möglich ist, auch abseits von „Äußerlichkeiten und Klischees“ ein Werk zu besagtem Thema ernsthaft und zugleich publikumswirksam zu gestalten. Noch kann man nicht mit Sicherheit sagen, ob sich in den kommenden Jahrzehnten durch die wachsende zeitliche Distanz etwas an der filmischen Darstellung von Stasi und DDR ändern wird, wobei jüngere Filmemacher wie die beiden oben erwähnten Florian Henckel von Donnersmarck und Christian Petzold durch ihre Erfolge durchaus auf einen Wandel hoffen lassen. Doch auch abgesehen von diesen beiden Einzelbeispielen wäre es wünschenswert, dass es durch den größeren Abstand zu den Ereignissen zu einer differenzierteren Auseinandersetzung mit diesem schwierigen Kapitel in der deutschen Geschichte kommt und sich mehr Werke an die Thematik heranwagen. Nur so wird es nämlich möglich sein, sich von den prädominanten Klischees zu distanzieren, die eingangs erwähnte Vergangenheitsbewältigung auch im Film voranzutreiben und gleichzeitig das öffentliche Bild über besagte Zeit anzupassen.

3.3 Filmbeispiele und die Darstellung des DDR-Regimes

Im bisherigen Verlauf der vorliegenden Arbeit wurde bereits eine Vielzahl von Aspekten rund um Film, Geschichte und deren Beziehung sowie die Darstellung der DDR und Stasi in besagtem Medium behandelt. An dieser Stelle sollen nun die drei ausgewählten Spielfilme zum Thema im Vordergrund stehen. Bei diesen handelt es sich um „Die Stille nach dem Schuss“ (Volker Schlöndorff, 2000), „Wie Feuer und Flamme“ (Connie Walther, 2001) und „Das Leben der Anderen“ (Florian Henckel von Donnersmarck, 2006), die allesamt um die Jahrtausendwende, sprich eine Periode, in der durch die zeitliche Distanz bereits eine objektivere Auseinandersetzung mit der Stasi-Vergangenheit möglich wurde, entstanden sind und durch ihre Thematisierung der Staatssicherheit auffallen, weshalb sich ein Vergleich nahezu aufdrängt. So sind zwar die Protagonisten und Protagonistinnen mit sehr unterschiedlichen Ausgangssituationen konfrontiert, das allumfassende Kontrollorgan der DDR steht aber bei allen drei Werken im Vordergrund, was kombiniert mit der Tatsache, dass die Entstehungszeit doch nahe beisammen liegt, die Möglichkeit bietet, Vergleiche zu ziehen und das jeweils dargestellte Bild der Staatssicherheit näher zu beleuchten. Ganz im Sinne der Forschungsfrage sollen die drei oben erwähnten Filme also auf die Gesichtspunkte des Wirkens und Schaffens des MfS hin analysiert werden.

Dazu soll zunächst zu jedem der drei Werke eine kurze Synopsis der Handlung gegeben werden sowie eine knappe Betrachtung der wichtigsten Informationen zur Produktion und Rezeption stattfinden, bevor anschließend die jeweilige Darstellung der Staatssicherheit untersucht werden soll. Wie im Kapitel zur Filmanalyse angesprochen, soll dabei – dem Grundmodell von Werner Faulstich folgend – ausgehend von einem Sequenzprotokoll, das zur groben Gliederung des Films dient und einen allgemeinen Überblick über die Struktur liefern soll, anschließend je eine oder zwei exemplarische Szene aus jedem Werk herausgegriffen und mit Hilfe eines Einstellungsprotokolls bearbeitet werden. Ziel soll es sein, dadurch das vermittelte Bild der Staatssicherheit und deren Vorgehen und Wirken zu erschließen und in weiterer Folge Vergleiche anstellen zu können, um daraus zusätzliche Erkenntnisse zu gewinnen. Darüber hinaus soll vor allem in Bezug auf die theoretische Fundierung rund um das filmische kulturelle Gedächtnis eine Vorarbeit geleistet werden, um im folgenden Kapitel die Analyseergebnisse der Theorie gegenüberstellen zu können.

3.4 Die Stille nach dem Schuss

Beim ersten Film, der genauer betrachtet werden soll, handelt es sich um „Die Stille nach dem Schuss“ von Volker Schlöndorff aus dem Jahr 2000. Darin steht die fiktive ehemalige Terroristin Rita Vogt im Vordergrund, die nach Jahren auf der Flucht und dem Mord an einem Polizisten in Paris ihre letzte Zuflucht in der DDR sieht. Durch die Hilfe des Stasi-Mitarbeiters Erwin Hull bekommt sie eine neue Identität und beginnt als Susanne Schmidt ihr Leben im Osten. Überzeugt von den Idealen der DDR gewöhnt sie sich schnell an die neuen Bedingungen, knüpft Kontakte und scheint mit ihrer Vergangenheit abgeschlossen zu haben. Durch einen immer wieder gesendeten Beitrag im Westfernsehen, der vor der Terroristenzelle warnt, wird Rita von einer Arbeitskollegin erkannt und ihre wahre Identität aufgedeckt. Daher wird sie von Hull sofort aus ihrem Umfeld entfernt und wiederum umgesiedelt. Ausgestattet mit einer neuen Identität arbeitet sie nun – weiterhin im Osten – als Sabine Walther in einem Betrieb und engagiert sich sogar in der Partei. Von dort aus wird sie im Sommer an die Ostsee geschickt, wo sie Jochen kennenlernt. Zwischen den beiden entwickelt sich eine Beziehung und Jochen bittet sie kurz darauf ihn zu heiraten und mit ihm auszuwandern. Die Staatssicherheit untersagt Rita jedoch ihr Vorhaben, woraufhin sie ihrem Freund ihre tatsächliche Herkunft

offenbart. Nach dem Ende der DDR wird Rita sowohl im Westen als auch im Osten gesucht und schließlich bei einem Fluchtversuch von der Polizei erschossen.

In diesem chronologisch ersten filmischen Beitrag, der im Zuge der Arbeit analysiert werden soll, spielen zunächst die Hintergrundinformationen eine entscheidende Rolle, tragen diese doch zum besseren Verständnis einiger zentraler Entwicklungen rund um das Werk aus dem Jahr 2000 bei. Dabei ist vor allem der Audiokommentar auf der DVD von großem Nutzen, da der Regisseur aus erster Hand von seinen eigenen Erfahrungen über die Produktion berichtet und somit einen umfassenden Einblick in die Entstehung von „Die Stille nach dem Schuss“ liefert. Kombiniert mit einer Reihe von Interviews beziehungsweise Artikeln über den Film sowie das Schaffen von Volker Schlöndorff vervollständigt sich das Bild zusätzlich.

Schlöndorff, der 1939 in Wiesbaden geboren wurde, und während seines Studiums in Frankreich die Liebe zum Kino entdeckte, kann aus mehreren Gründen als einer der wichtigsten deutschen Regisseure seiner Generation erachtet werden. Neben seinem umfangreichen Gesamtwerk sprechen vor allem die Verbindung von Rhetorik und Poetik, die Verkörperung von Widersprüchen sowie die Neigung zum kreativen Umgang mit Literaturverfilmungen in seinem Oeuvre für seine Vorreiterrolle. Zu seinen erfolgreichsten Filmen zählen unter anderem „Der junge Törless“ (Volker Schlöndorff, 1966), „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“ (Volker Schlöndorff, 1975) und „Die Blechtrommel“ (Volker Schlöndorff, 1979), um nur einige Titel zu nennen. Verbunden sind diese, wie auch eine Vielzahl seiner restlichen Werke, durch die Tatsache, dass stets ein politisch heikler Gegenstand ausgewählt, aktualisiert und weiterentwickelt wird, so auch bei „Die Stille nach dem Schuss“. Zusammengefasst könnte man auch meinen, dass Schlöndorff in seinem Gesamtwerk den Bogen von Vergangenheitsbewältigung bis hin zur Erkundung von Gegenwartsproblemen spannt, also einen ausgedehnten Zeitraum behandelt.¹²⁷

Nachdem der deutsche Regisseur schon seit den 1960er-Jahren tätig ist, bieten sich jede Menge Periodisierungen an, wobei diese natürlich recht unterschiedlich ausfallen können. Lellis und Möller folgend kann man von einer Unterteilung in fünf Perioden sprechen. Jener Film, der an dieser Stelle näher betrachtet werden soll, ist dabei der fünften und letzten Periode zuzuordnen, in der sich Schlöndorff zwar kleineren Produktionen widmete, aber dennoch erfolgreich arbeitete.¹²⁸

¹²⁷ George Lellis, Hans-Bernhard Möller, Volker Schlöndorffs Filme. Literaturverfilmung, Politik und das „Kinogerechte“ (Berlin 2011) 13f.

¹²⁸ Lellis, Möller, Volker Schlöndorffs Filme, 20-22.

So begab sich Schlöndorff, der zuvor in New York gelebt hatte, nach dem Mauerfall nach Berlin, um dort Filme zu machen. Wie er selbst meinte, war dies der richtige Ort für sein Vorhaben, wurde schließlich dort deutsche Geschichte geschrieben. Eine der ersten Personen, die er in der deutschen Hauptstadt kennenlernte, war der Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase, der 40 Jahre lang in der DDR gearbeitet hatte und mit dem er beschloss, einen gemeinsamen Film zu realisieren. Ziel der beiden war es, ihre unterschiedlichen Erfahrungen aus Ost und West zu kombinieren und dies auch auf der Leinwand wiederzugeben.¹²⁹ Aus der Symbiose von westdeutschem Regisseur und ostdeutschem Drehbuchautor sollte ein Thema behandelt werden, das nach wie vor die Gesellschaft polarisierte, nämlich die Geschichte von den RAF-Terroristen, die in Ostdeutschland durch die Mithilfe der Staatssicherheit untertauchen konnten.

Ursprünglich war dazu die Biografie der Terroristin Inge Viett als Grundlage gedacht und sollte in Form eines Dokudramas schon 1992 umgesetzt werden. Durch Rechtsstreitigkeiten kam es aber bereits vor Produktionsbeginn zu Schwierigkeiten und Schlöndorff wurden die Rechte entzogen. Zudem wollte laut dem Regisseur in besagtem Jahr noch niemand den Film unterstützen, wodurch eine Umsetzung unmöglich gemacht wurde. Erst einige Jahre später konnte mit der tatsächlichen Arbeit an „Die Stille nach dem Schuss“ begonnen werden, auch dieses Mal in Zusammenarbeit mit Wolfgang Kohlhaase. Nun war aber der Ansatz ein anderer: stand zuvor noch eine dokumentationsähnliche Verfilmung im Raum, sollte die Geschichte indes von den tatsächlichen Aktendetails freigemacht werden.¹³⁰

Generell hatte sich die Lage in Deutschland maßgeblich verändert und die Jahrtausendwende einen deutlichen Einschnitt in der filmischen Darstellung der Wende eingeleitet. Man behandelte besagte Periode unter einem neuen Blickwinkel und auf neue Arten, was vor allem daran lag, dass sich das Publikum geändert hatte. Die Generation der Nachgeborenen wuchs medial sozialisiert auf und nahm folglich die filmischen Präsentationen anders auf, als dies deren Vorgängergeneration tat.¹³¹ Doch nicht nur in Bezug auf den gesellschaftlichen Standpunkt hatte sich etwas geändert, auch die Einstellungen der Filmschaffenden nahmen neue Züge an, so auch bei Volker Schlöndorff. Dies wird vor allem dann deutlich, wenn man zum

¹²⁹ Volker *Schlöndorff*, *Die Stille nach dem Schuss* (Deutschland 2000). Fassung: DVD. Zweitausendeins Edition 2011, Audiokommentar, 4:20.

¹³⁰ *Schlöndorff*, *Die Stille nach dem Schuss*, DVD Audiokommentar, 17:40.

¹³¹ Rolf G. *Renner*, 1989 und die Folgen. Deutsche Gegenwartsgeschichte im Nachwendefilm. In: *Pandaemonium Germanicum: Revista de Estudos Germanísticos*, 16, (2010) 24f.

Vergleich sein Werk aus dem Jahr 1975 mit dem Titel „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“ heranzieht. Darin zeichnete er in Zusammenarbeit mit Heinrich Böll, dem Autor der gleichnamigen Erzählung, die ideologische Situation von 1968 nach und nahm eine äußerst kritische Position ein. Schlöndorff, der gerade zu dieser Zeit als politisch Linksgerichteter galt, verurteilte die BRD in diesem Werk scharf und wollte bewusst polarisieren. Ganz anders im Jahr 2000 mit „Die Stille nach dem Schuss“, wo zwar ebenso eine weibliche Protagonistin im Vordergrund steht und gewisse politische Vorgänge (dieses Mal in der DDR) hinterfragt werden, aber keine direkte Abrechnung mit der Politik der damaligen Zeit stattfindet. Vielmehr legte Schlöndorff den Fokus auf die Aspekte der individuellen Schuld sowie die Verantwortung, sprich komplett entgegengesetzte Schwerpunkte verglichen mit seiner filmischen „Attacke“ auf die BRD aus dem Jahr 1975. Nicht umsonst spricht Rolf G. Renner diesbezüglich in seinem Artikel von einer „Akzentverschiebung“.¹³² Ein weiterer Gesichtspunkt, der den Wandel in der Einstellung des Regisseurs zeigt, ist die Tatsache, dass „Die Stille nach dem Schuss“ durch und durch als Ost-West-Kollaboration zu erachten ist. Von der bereits erwähnten Zusammenarbeit mit dem ostdeutschen Drehbuchautor, über die Besetzung, bis hin zur restlichen Filmcrew, zeichnet sich das Werk durch die Einbeziehung beider Seiten aus. Der Film kann daher als kulturübergreifendes Unterfangen bezeichnet werden, das sowohl in Sachen Inhalt als auch bezogen auf die Produktion BRD und DDR verbinden soll.¹³³ Von der Kritik wurde „Die Stille nach dem Schuss“ eher gemischt aufgenommen. Zunächst auf den Filmfestspielen in Berlin 2000 hochgelobt und sogar mit einer doppelten Auszeichnung für die Besten Weiblichen Darstellerinnen geehrt, rief der Film beim Publikum und einigen Kritikern negative Reaktionen hervor. Grund dafür war einmal mehr die Diskussion rund um die historische Authentizität, die bereits im vorangegangenen Kapitel allgemein besprochen wurde. So wurde von Gegnern genau dieser Punkt kritisiert und ihm sogar eine Beschönigung der Staatssicherheit vorgeworfen. Aber auch an dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass Schlöndorff kein Dokudrama, sondern eine fiktive Geschichte erzählen wollte.¹³⁴

¹³² Renner, 1989 und die Folgen, 26-28.

¹³³ Jennifer Marston *William*, When West meets East and decides to stay. Shared Historical Experience in Volker Schlöndorff's „Die Stille nach dem Schuss“. In: *German Studies Review*, 28(1), (2005) 136.

¹³⁴ *William*, When West meets East, 128f.

Gerade daraus ergibt sich aber für das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit eine interessante Konstellation. Wie der weitere Verlauf zeigen wird, wird die Staatssicherheit in allen drei Filmen unterschiedlich gezeigt beziehungsweise aus anderen Blickwinkeln beleuchtet. So ist dieser Aspekt bei „Die Stille nach dem Schuss“ besonders aufschlussreich, bedenkt man, dass viele in ihm eine Beschönigung der ostdeutschen Geheimpolizei sehen wollen. Um diesen Sachverhalt genauer zu observieren sowie generell das vermittelte Bild der Staatssicherheit in besagtem Film zu untersuchen, soll nun eine Analyse folgen. Wie bereits in der Einleitung dieses Kapitels angedeutet, soll zunächst ein Sequenzprotokoll zum Film erstellt und erst im nächsten Schritt auf zwei spezifische Szenen eingegangen werden, welche charakteristisch für das Bild der Staatssicherheit in „Die Stille nach dem Schuss“ sind.

3.4.1 Sequenzprotokoll

S1	Banküberfall (Enteignungsaktion), Flucht der Gruppe
S2	Flughafen Berlin-Schönefeld, Rita Vogt von Polizeibeamten kontrolliert, Gespräch mit Staatssicherheit, Übereinkommen mit Hull
S3	Treffen der Gruppierung in Wohnung, Pässe und Waffen ausgegeben, Befreiungsaktion aus Gefängnis, Schusswechsel, Verletzte, Flucht
S4	Grenzübergang, Gespräch Hull mit Vorgesetztem, Gruppe wartet auf Hull, müssen Waffen abgeben
S5	gemeinsames Treffen und Abendessen, Gespräch zwischen Gruppe und Hull, im Fernsehen Fahndungsbericht über Gruppe
S6	Rita und Andi im Schlafzimmer, Diskussion über Befreiungsaktion, Liebesszene
S7	Beirut, Gruppe Teilnahme an Bürgerkrieg, ein paar Jahre später in Paris, Gespräch zwischen Rita und Friederike über Situation, Treffen der gesamten Gruppe, Meinungsverschiedenheiten
S8	Rita und Friederike auf Motorrad durch Paris, Flucht vor Polizei, Rita in Tiefgarage, findet kein Versteck, Schuss auf Polizisten, muss Paris verlassen
S9	Gespräch Rita, Joachim und Hull über Möglichkeiten, Hull und Vorgesetzter auf Jagd, Gespräch über Umsiedelung der Gruppe, Treffen im Osten,

	Angebot von Hull neue Identitäten auszustellen und im Osten unterzutauchen
S10	Militärtraining der Gruppe, weil Wunsch wieder nach Beirut zu gehen, anschließende Feier im Haus, bei Frühstück lehnt Rita Flugticket ab
S11	Gespräch Rita und Hull, Erstellung der Legende von Rita
S12	neues Leben im Osten, Arbeit in Fabrik, lernt Tatjana kennen
S13	Firmenfeier, Gespräch mit Tatjana, gemeinsamer Tanz
S14	Rita Besuch bei Tatjana, Einkauf, gemeinsames Essen, Tatjana betrunken, Selbstmordversuch, Rettung durch Rita
S15	Rita lernt Tatjana Auto fahren, Unfall, Polizei, keine Konsequenzen
S16	Familienfeier von Tatjana, im Fernsehen Bericht über Tod von Andi, Fahndungsbericht, unklar ob Rita erkannt, Kuss Tatjana und Rita
S17	Rita beim Duschen in Fabrik von Arbeitskollegin erkannt, Telefonat mit Hull, Treffen Rita und Hull, Abschiedsbrief an Tatjana
S18	Rita wieder in „Stasi-Unterkunft“, Arbeit an neuer Identität, Kurzbesuch bei Tatjana, Enttäuschung
S19	Umzug in neue Wohnung, Leben mit dritter Identität beginnt, neuer Arbeitsplatz in Betrieb, von Kolleginnen gut aufgenommen, Gespräch mit Chef, ambitionierte Vorstellungen
S20	Versetzung ans Meer, Feriensommer der Firma, lernt Jochen kennen, am Abend erster Kuss und Liebesszene, Beziehung mit Jochen
S21	Aufeinandertreffen mit Friederike, ebenfalls neue Identität, Gespräch
S22	Auszeichnung für Arbeit im Feriensommer von Chef, Besuch von Jochen, Heiratsantrag, plant Auswanderung nach Moskau, Liebesszene
S23	Treffen mit Hull, Rita wird Auswanderung untersagt
S24	Gespräch Rita und Jochen zu Hause, offenbart ihm wahre Identität
S25	Tatjana in Gefängnis, Verhör von Hull
S26	Rita Brief an Tatjana, Mauerfall
S27	Hull und Vorgesetzter beim Vernichten der Akten, Auslieferung der

	Terroristen besprochen, Hull Gespräch mit Mitarbeiter, Waffen abgegeben
S28	Rita in Arbeit, Zeitungsartikel über Doppelleben von Friederike, Rita Appell an Mitarbeiterinnen über Ideale der DDR
S29	Autofahrt mit Hull, kann Rita nicht mehr schützen, muss flüchten
S30	Tatjana sucht Rita in Wohnung, von Polizei festgenommen
S31	Rita fährt mit Motorrad mit, stiehlt Motorrad, Straßensperre und Kontrolle, Fluchtversuch von Rita, von Polizisten erschossen

Betrachtet man das Sequenzprotokoll zum Film, werden zunächst einige Aspekte zum Gesamtaufbau deutlich. So lässt sich „Die Stille nach dem Schuss“ in 31 Sequenzen einteilen, die insgesamt eine Laufzeit von 98 Minuten ausmachen. Besonders gekennzeichnet ist der Film von Volker Schlöndorff durch die vielen Orts- und Zeitsprünge, die teilweise ausführlicher, teilweise eher kürzer behandelt werden. Ansonsten verläuft die Geschichte rund um Rita Vogt chronologisch, sprich ein Ereignis folgt auf das andere, was das Verständnis erleichtert.

Eine Unterteilung des Films kann recht unterschiedlich erfolgen, bieten sich doch zum einen die drei verschiedenen Identitäten von Rita als Abgrenzung der einzelnen Akte an, zum anderen aber ebenso eine Gliederung in fünf Phasen, wie sie Werner Faulstich in seinem Werk zur Filmanalyse beschreibt.¹³⁵

Bei ersterem Zugang würde demnach bei Sequenz S11 der erste Wendepunkt stattfinden, wenn Rita die Identität zum ersten Mal wechselt und als Susanne Schmidt im Osten ein neues Leben beginnt. Der zweite Wendepunkt wäre in Sequenz S18 festzumachen, in der sie nach Enttarnung ihrer eigentlichen Identität als Sabine Walther abermals umgesiedelt wird. Diese Strukturierung wäre zwar möglich, stimmt jedoch nicht mit der dramaturgischen Entwicklung des Films überein. Deshalb ist es sinnvoller von dem Fünf-Phasen-Modell auszugehen, wonach am Beginn die Problementfaltung steht, bei der man Rita und die Terrorgruppe kennenlernt und diese ein Übereinkommen mit dem Stasi-Mitarbeiter Hull aushandelt (S1-S7). Darauf folgt die zweite Phase, die Steigerung der Handlung, in der Rita auf der Flucht vor einem Polizisten in Paris ebendiesen erschießt und in der Folge eine neue Identität annehmen muss. Im Osten macht die Protagonistin einen Neuanfang und lernt Tatjana kennen. Alles scheint gut zu laufen bis im Fernsehen ein

¹³⁵ Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, 84.

Fahndungsbeitrag gezeigt und Rita in der Folge enttarnt wird (S8-S18). Anschließend kommt es im dritten Akt zum Umschwung, als der Hauptcharakter erneut umgesiedelt und mit einer neuen Legende ausgestattet wird. In ihrem Beruf wird sie an die Ostsee versetzt und lernt dort Jochen kennen – es scheint als ob sie ihre Vergangenheit hinter sich gelassen hätte (S19-S23). Rita kann die geplante Auswanderung mit Jochen nicht in die Tat umsetzen und muss ihm ihre wahre Identität offenbaren, weshalb es im vierten Abschnitt zur Verzögerung der Handlung kommt. Zeitgleich findet der Mauerfall statt und Rita ist auch im Osten nicht mehr sicher (S24-S29). Schlussendlich wird Tatjana auf der Suche nach Rita verhaftet, die Protagonistin muss erneut flüchten und wird von der Polizei erschossen – es kommt somit in der fünften und letzten Phase des Films zur Katastrophe (S30-S31).

Zur exakteren Analyse der Darstellung der Staatssicherheit in „Die Stille nach dem Schuss“, sollen nun noch zwei kurze Sequenzen an Hand eines Einstellungsprotokolls untersucht werden. Diese sollen genauere Rückschlüsse auf das vermittelte Bild der ostdeutschen Geheimpolizei ermöglichen.

3.4.2 Einstellungsprotokoll

Szene 1: Krisensitzung Rita und Hull (57:00-59:53)

Nr.	Handlung	Dialog	Geräusche	Kamera	Zeit
1	Tür öffnet sich, Rita und Hull treten ein und gehen durch Gang	...	Schritte, Einrasten des Türschlosses	Halbtotale, Kamerafahrt nach hinten, bleibt bei Bild stehen	8
2	Rita, Hull und Helfer in Raum, Gespräch zwischen Rita und Hull	Sie hat dich im Fernsehen gesehen? Nehm ich an. Hast du es selber gesehen? Ja. Wo? Auf einer Geburtstagsfeier. Wer hatte Geburtstag? Der Vater meiner Kollegin Tatjana. Also haben es alle gesehen? Ich war alleine im Zimmer. Ich will korrekt sein...	...	Nah, Kamerafahrt nach links bis hinter Hull	19

3	Hull spricht	Das solltest du auch.	...	Groß	2
4	Rita reagiert auf Hull	Tatjana stand in der Tür. Aber nicht gleich. Ich weiß nicht, wie lange. Bis jetzt hat sie nichts gesagt.	...	Groß	10
5	Hull blickt nach links, geht nach hinten	Du bleibst erstmal hier.	Schritte	Groß, Kamera folgt Hull	6
6	Rita geht auf Hull zu, Helfer bereitet im Hintergrund Kaffee zu, Hull geht nach rechts, legt Briefpapier auf Tisch und diktiert Text für Rita, Rita setzt sich und blättert	Ich habe morgen Frühschicht. Das regeln wir. Ich werde auch sonst vermisst. Ihr seid sehr befreundet, wir wissen das schon. Sie hat Tomaten gekauft, sie macht Abendbrot. Sie dreht durch, sie begreift nichts und das Gerede geht erst so richtig los. Schreib einen Brief. Du bist in ein paar Tagen wieder da. Wir bringen ihn gleich hin. Wann bin ich wieder da?	Schritte, Niederlegen des Stiftes	Groß Rita, Schwenk nach links, Halbnah, Kamerafahrt nach rechts hinten, Schwenk nach rechts unten, Halbnah Rita	36
7	Hull steht, Rita sitzt und blickt nach oben, Hull geht zurück	Bald.	Schritte	Nah	5
8	Helfer stellt Rita Kaffee auf Tisch	...	Klimpern der Kaffeetasse	Nah, Aufsicht	5
9	Helfer in Auto, fährt Weg, Zaun wird hinter ihm geschlossen	Liebe Tatjana, du wirst dich richtig wundern, aber ich bin in Eile. Ich muss einem alten Freund helfen. Es dauert nicht lange, denk nichts Falsches- es ist nun mal so!	Motorengeräusch, Schließen des Zaunes	Halbnah, Schwenk nach links, Halbtotale	9
10	Rita liest Zeitung „Der Spiegel“, Hull spricht über Vorfall von Andi	Traurige Geschichte mit Andi. Sehr traurig. Er hatte keine Chance.	Umblättern der Seiten	Detail Zeitung, Schwenk nach oben, Groß Rita	20
11	Hull sitzt mit Rücken zu Rita und spricht weiter, Rita stellt Vorgehen in Frage	Du kannst nicht zurück. Wie meinst du das?	...	Nah	14

		Wie ich es sage. Warum hast du mich den Brief schreiben lassen? Weil wir erstmal Zeit brauchen.			
12	Rita schaut traurig, stellt Bedingung	Ich will aber zu Tatjana zurück. Und wie soll das gehen? Das ist meine Bedingung.	...	Groß	9
13	Hull dreht sich um, weist Rita zurecht	Moment mal, du stellst uns Bedingungen? Weißt du, was passiert, wenn du hier hochgehst? Die DDR hat die internationale Konvention gegen de Terrorismus unterschrieben. Da steht ihre Glaubwürdigkeit auf dem Spiel. Da drehen sich große Räder, da kann man leicht zerquetscht werden, Mädchen. Nicht nur du!	...	Groß	17
14	Rita senkt Blick, stellt Frage	Interessiert ihr euch eigentlich für Menschen?	...	Groß	8
15	Hull nickt	Das ist unser Beruf.	...	Groß	4

In dieser ersten Szene, die näher betrachtet werden soll, trifft sich Rita, nachdem ihre wahre Identität von einer Mitarbeiterin aufgedeckt wurde, mit Hull und dessen Helfer Gerngross, um über die weitere Vorgehensweise zu diskutieren. Die Standpunkte sind klar ersichtlich: Rita möchte trotz allem weiterhin in ihrer Identität als Susanne Schmidt bleiben und mit Tatjana zusammenleben, Hull will sie erneut aus ihrem aktuellen Lebensumfeld entfernen und mit neuen Personalien ausstatten.

Mit einer Dauer von 2:53 Minuten handelt es sich um eine durchschnittlich lange Szene, bei der aber vor allem die zeitlich ausgedehnten Einstellungen auffallen. So ist es doch selten, dass bei einer knapp dreiminütigen Sequenz nur 15 Einstellungen verwendet werden. Durch dieses bewusste Vermeiden von Schnitten

wird mehr Ruhe geschaffen, wodurch der Zuseher Zeit hat, in die Konversation der beiden Protagonisten einzutauchen. Die Kamera zeigt die Darsteller/innen hauptsächlich „Nah“ und „Groß“, was ein besseres Observieren der Mimik und Emotionen ermöglicht. Mit Fortdauer des Gesprächs wird dieser Aspekt immer deutlicher, kann man doch durch die nahe Kamera die kleinsten Veränderungen in den Gesichtszügen sofort erkennen. Zudem unterstreichen die Bildkomposition sowie die Perspektiven die Machtverhältnisse zwischen Rita und Hull deutlich. Ein Beispiel dazu wäre Einstellung Nummer 7 der Szene, in der man Rita rechts unten im Bildrand sitzend sieht, während Hull vor ihr steht und den Großteil des Bildes einnimmt. Darüber hinaus wird in Einstellung 8 auf Rita „hinabgeblickt“, sprich es kann eine Aufsicht der Kamera ausgemacht werden.

Auf auditiver Ebene fällt auf, dass in der gesamten Szene keine Musik verwendet wird und neben dem Dialog generell nur wenige Geräusche zu hören sind. Einzig das Voice Over von Rita, in dem der Zuseher den Inhalt des Briefes an Tatjana erfährt, kommt zum Hörbaren hinzu. Es handelt sich also insgesamt um einen ruhigen Abschnitt im Film, der Fokus liegt auf dem Gesprochenen.

Kombiniert mit den inhaltlichen Schwerpunkten, die aus dem Protokoll ersichtlich sind und mit der Bildsprache übereinstimmen, lässt sich eine Reihe von Schlussfolgerungen in Bezug auf die Darstellung der Staatssicherheit ziehen. So wird Hull als Verkörperung der ostdeutschen Geheimpolizei strenger dargestellt als im restlichen Film. Er weist Rita zurecht und gibt vor, was sie zu tun hat, wie durch das Diktieren des Briefes in Einstellung 6 klar wird. Da sich die Protagonistin auf das Übereinkommen mit Hull eingelassen hat, muss sie gegen ihren Willen ihre Freundin belügen, wobei sogar vorgegeben wird, was sie ihr schreiben soll.

Ebenso wird die Allmacht des Ministeriums für Staatssicherheit angedeutet, wenn Rita besorgt wegen ihrer Arbeit meint „Ich habe Frühschicht“ und Hull entgegnet „Das regeln wir“ (00:57.48), ein Zeichen dafür, dass das Kontroll- und Repressionsorgan auf jeden Lebensbereich Einfluss nehmen konnte.

Hinzu kommt noch die Allwissenheit der Staatssicherheit, die gezeigt wird, wenn Hull über die Beziehung zwischen Rita und Tatjana meint „Ihr seid sehr befreundet, wir wissen das schon“ (00:57:52). Ohne dass die Protagonistin zuvor etwas über ihr Privatleben preisgegeben hat, weiß die Staatssicherheit längst Bescheid und drängt sich zwischen sie und ihre Freundin. Dieser Punkt wird auch zum Ende hin noch deutlicher als Rita entgeistert fragt, ob sich die Staatssicherheit überhaupt für die

Menschen interessiere und Hull antwortet „Das ist unser Beruf“ (00:59:52). Dies kann als weiteres Charakteristikum der Geheimpolizei angesehen werden, stand doch das Bescheid wissen und Kontrollieren der Bürger/innen im Vordergrund. Zudem sticht noch der Monolog vom Stasi-Mitarbeiter gegen Ende der Szene hervor, in dem er Rita darauf hinweist, dass mehr auf dem Spiel steht als nur ihr persönliches Schicksal. Er betont, dass „sich große Räder drehen“ und „man leicht zerquetscht werden kann“ (00:59:38). Hull hebt damit das große Ganze hervor und die Tatsache, dass auch die Glaubwürdigkeit des gesamten Staates durch ihr Handeln gefährdet werden könnte.

Szene 2: Verhör Tatjana (1:24:27-1:26:46)

Nr.	Handlung	Dialog	Geräusche	Kamera	Zeit
1	Hull in Verhörzimmer, Tür öffnet sich, Wärterin führt Tatjana herein	...	Schritte, Öffnen der Tür	Totale	4
2	Hull steht vor Tisch, geht auf Tatjana zu, nimmt Packung Zigaretten aus Tasche	Nehmen Sie Platz.	Schritte, Schließen der Tür	Amerikanisch	7
3	Tatjana setzt sich, weiß nicht was sie erwartet, blickt vorsichtig zu Hull	...	Schritte, Klappern des Sessels	Nah	4
4	Hull bietet ihr Zigarette an	Zigarette?	...	Nah, Untersicht	2
5	Tatjana wird Zigarettenpackung vor Gesicht gehalten, widerwillig nimmt sie eine davon, bekommt Feuer von Hull	...	Rascheln der Zigaretten, Klicken des Feuerzeugs	Nah	7
6	Hull steht vor ihr und grinst	Ich komme aus Berlin.	...	Nah, Untersicht	4
7	Tatjana sitzt enttäuscht da, schaut Hull nicht an, dann blickt sie entgeistert zu ihm	Meinetwegen?	...	Nah	5
8	Hull dreht sich um, geht Richtung Tisch, dreht sich zu Tatjana zurück	Wir ermitteln in Sachen einer Person, die ihre Kollegin war. Vielleicht so eine Art Freundin.	Schritte	Halbnah	4
9	Tatjana folgt ihm mit Blick, antwortet auf seine Frage	Die eine, wenn Sie meinen, aber die ist nicht mehr da.	...	Nah	8
10	Hull mit Zigarette im Mund	Das ist bekannt.	...	Halbnah	2
11	Tatjana zögert bevor sie spricht	Ich erzähle Ihnen gerne alles, was	...	Nah	6

		ich weiß.			
12	Hull mit Zigarette im Mund	Halbnah	2
13	Tatjana spricht weiter	Sie ist vor einer längeren Zeit aus dem Westen in die DDR gekommen- was ich erst nicht geglaubt habe.	...	Nah	4
14	Hull nimmt Zigarette aus Mund, unterbricht Tatjana	Warum nicht?	...	Halbnah	2
15	Tatjana dreht Kopf, fährt weiter mit Geschichte fort	Na, weil ich so was noch nie gehört hatte...Aber sie war irgendwie links, also politisch, meine ich. Und ihre Eltern waren verunglückt in Amsterdam und...	...	Nah	10
16	Tatjana sitzt, Hull bewegt sich weg von ihr, nickt wissend	...da war sie irgendwie übrig. Jetzt vor einer Weile hat sie herausgekriegt, dass sie noch Geschwister hat und ist wieder nach drüben zurück.	Schritte	Halbtotale	9
17	Tatjana spricht weiter	Leider. Sie war so eine andere Farbe in unserem Laden.	...	Nah	3
18	Hull dreht sich um	Amerikanisch	3
19	Tatjana	Meistens war sie sehr für die DDR, was ja nicht alle immer sind.	...	Nah	3
20	Hull zu ihr gewandt, lächelt	Amerikanisch	3
21	Tatjana	In dem Sinne kann ich nichts Schlechtes über sie sagen.	...	Nah	2
22	Hull blickt nach unten, stellt weitere Fragen	Haben andere über sie geredet?	...	Amerikanisch	2
23	Hull steht vor Tatjana, sie zieht an Zigarette, Hull fragt weiter, Tatjana antwortet	Ist Ihnen da was aufgefallen? Da fällt mir jetzt nichts ein.	...	Halbtotale, Aufsicht auf Tatjana	9
24	Tatjana wird zornig	Ich möchte aber mal wissen, warum ich eingesperrt	...	Nah	2

		worden bin.			
25	Hull greift zu Zetteln am Schreibtisch, blättert sie durch, geht auf Tatjana zu	Ich mach Ihnen ein kleines Angebot.	Blättern der Seiten	Halbnah	9
26	Tatjana skeptisch	Sie unterschreiben formlos...	...	Nah	2
27	Hull legt Zettel mit Angebot vor Tatjana auf Tisch	...dass wir in Kontakt bleiben.	...	Halbnah, Schwenk nach unten	5
28	Tatjana zögert, atmet schwerer als zuvor, blickt Hull an, schüttelt leicht Kopf, zieht an Zigarette	Dann können Sie nach Hause gehen. Ist dann auch so ein Zeichen, dass Sie fest am Boden der Republik stehen.	...	Nah	16

Die zweite Szene aus besagtem Filmbeispiel, die an dieser Stelle näher besprochen werden soll, zeigt das Verhör zwischen Hull und Tatjana. Die Freundin von Rita wurde zuvor wegen ihres vermeintlichen Wissens über die wahre Identität der Protagonistin festgenommen und ohne tatsächliche Begründung eingesperrt. Nun trifft sie zum ersten Mal auf den Stasi-Mitarbeiter, der herausfinden möchte, ob die junge Ostdeutsche tatsächlich Rita enttarnen könnte beziehungsweise ob sie nicht doch bereit für ein Übereinkommen mit der Staatssicherheit wäre.

Verglichen mit der zuvor behandelten Sequenz, hat das Verhör mit 28 Einstellungen doch deutlich mehr Schnitte und das obwohl es mit 2:19 Minuten um über 30 Sekunden kürzer bemessen ist als die Krisensitzung. Das liegt daran, dass es sich um ein Gespräch zwischen den Protagonisten handelt und die beiden daher im Schuss beziehungsweise Gegenschuss gezeigt werden. Gerade bei Verhörsszenen ist diese Vorgehensweise häufig vorzufinden, sollen dadurch die entgegengesetzten Parteien sowie Standpunkte auch bildsprachlich hervorgehoben werden.

Ähnlich wie in der bereits untersuchten Szene, sind die Einstellungsgrößen hauptsächlich „Nah“ gewählt, wobei Hull aus einer etwas größeren Distanz als Tatjana gezeigt wird, nämlich fast ausschließlich „Halbnah“. Daraus lässt sich schließen, dass der Zuseher näher bei Tatjana ist, spricht sich mehr mit ihr identifizieren kann als mit Hull und man gleichzeitig mehr Einblicke in ihre Gefühlswelt erlangen soll als in die des Stasi-Mitarbeiters.

Abgesehen von den Einstellungsgrößen wird die Hierarchie in besagter Sequenz sehr deutlich dargestellt. Zum einen zeigt die Kamera Hull meist von unten, also in einer Untersicht, während Tatjana in einigen Einstellungen von oben, also in einer

Aufsicht zu sehen ist. Darüber hinaus steht Hull das gesamte Verhör hindurch, während die Freundin Ritas sitzt, Ersterer wirkt also stets größer und mächtiger als die Verhörte. Der Geheimpolizist dominiert daher die Szene und Tatjana nimmt eine untergeordnete Rolle ein, ein Zeichen für die dargestellten Machtverhältnisse.

Auffallend ist zudem die Distanz zwischen Hull und Tatjana, da sich meist ein Tisch zwischen den beiden befindet. Auch dieser Aspekt kann als Zeichen für die Unvereinbarkeit ihrer Standpunkte interpretiert werden. Hull der überzeugte Stasi-Scherge gegenüber der jungen, wilden und systemkritischen Tatjana.

Wie schon in der Szene rund um die Krisensitzung, kommt dieser Abschnitt ohne musikalische Untermalung aus, man hört also nur die wenigen Geräusche im Verhörzimmer sowie den Dialog. Auch hier kann man folgern, dass das gesprochene Wort in den Vordergrund gerückt werden soll und keine Musik von Nöten ist.

Zur Darstellung der Staatsicherheit bleibt zu sagen, dass Hull während des Verhörs sympathisch gezeigt wird, ähnlich seiner Charakterisierung im Allgemeinen. Er kommuniziert seine Anliegen klar und sachlich, lacht mehrmals und übt keinerlei Druck oder Ähnliches auf die Gefangene aus. An manchen Stellen wirkt die Sequenz schon gar nicht mehr wie ein richtiges Verhör, da sich die beiden ganz normal unterhalten und nicht die übliche Dichotomie guter, unschuldiger Held gegen kalten, herzlosen Stasi-Mitarbeiter zum Einsatz kommt. So überrascht es auch kaum, dass Hull Tatjana gleich zu Beginn in Einstellung Nummer 4 eine Zigarette anbietet, um die Stimmung zu lockern. Diese nimmt sie nach kurzem Zögern auch an und lässt sich damit auf das Gespräch ein. Tatjana legt somit ihr Misstrauen zu einem Teil ab und ist bereit, Hull Rede und Antwort zu stehen. Dennoch bleibt eine gewisse Vorsicht bestehen, was in Anbetracht der damals verbreiteten Angst vor dem Überwachungsapparat wenig verwundert. Daher zögert Tatjana auch gegen Ende der Szene, wenn Hull ihr das Angebot unterbreitet, mit ihm in Kontakt zu bleiben. Wie er meint eine „formlose Unterschrift“ (01:26:20) verbunden mit dem Versprechen, dass sie dafür aus der Haft entlassen wird.

So tritt in der untersuchten Sequenz bei der Darstellung der Stasi die weit verbreitete Anwerbung als IM zum Vorschein, wobei dies lediglich angedeutet wird. Zudem endet die Szene, bevor ersichtlich wird, ob Tatjana unterschreibt oder nicht doch ablehnt, da sie auf das Angebot zunächst mit einem Zögern reagiert.

3.4.3 Das Bild der Staatsicherheit in „Die Stille nach dem Schuss“

Durch die Analyse der beiden Szenen wurden schon einige Aspekte in Bezug auf das vermittelte Bild der Staatssicherheit im chronologisch ersten filmischen Beitrag hervorgehoben. Nun sollen die bereits erarbeiteten Charakteristika durch weitere Auffälligkeiten ergänzt und der Gesamteindruck resümiert werden.

Neben den Punkten Allmacht, Allwissenheit und der Einflussnahme auf alle nur erdenklichen Lebensbereiche der Bevölkerung sowie den Verhören, Verpflichtungen von Inoffiziellen Mitarbeitern und dem allgemeinen Misstrauen gegenüber der Staatssicherheit, bleibt festzuhalten, dass das Kontrollorgan der DDR in „Die Stille nach dem Schuss“ nicht nur negativ dargestellt wird. Dies liegt auch daran, dass das MfS nicht als gesichtsloser Apparat, sondern in Form von Erwin Hull charakterisiert wird. Abgesehen von ihm lernt man nur seinen Vorgesetzten und seinen Helfer kennen, die beide ebenfalls nicht in das klassische Stasi-Bild passen. So kann Hull als netter und sympathischer Mitarbeiter der Staatssicherheit bezeichnet werden, der seine Arbeit aus Überzeugung macht und diese Ideale auch mit Rita teilt. Er glaubt an das System der DDR und stimmt auch darin mit der positiven Grundeinstellung der Protagonistin überein.¹³⁶

Gleichzeitig stellt er eine Autoritätsfigur dar, die- wenn es die Situation verlangt- auch härter agieren kann als sonst. Bestes Beispiel dazu wäre die schon genauer untersuchte Krisensitzung nachdem Rita enttarnt wurde, in der Hull dominant und bestimmend agiert, während sich Rita den Anweisungen notwendigerweise beugt.

Folglich kann die Charakterisierung der Staatssicherheit in „Die Stille nach dem Schuss“ als ambivalent bezeichnet werden. Sie bietet der Protagonistin und ihrer Gruppierung Zuflucht in der DDR und somit Sicherheit vor der westlichen Fahndung. Zudem wird der Osten zum Heimatidyll stilisiert, einem Ort der sozialen Integration wie an den neuen Identitäten Ritas deutlich wird. Dennoch findet im weiteren Verlauf eine schrittweise Dekonstruktion der Scheinidylle statt, die neben der Denunziation innerhalb der Bevölkerung vor allem in der Darstellung der Stasi deutlich wird. So wird die Geheimpolizei der DDR einerseits satirisch in ihrer Spießbürgerlichkeit gezeigt, wie die Jagdszene (00:26:04) oder die Darstellung des Helfers Hulls, Gerngross, zeigen, andererseits aber durchaus mit Blick auf ihre Methoden kritisch hinterfragt. Auch hier tritt die bereits angesprochene Ambivalenz hervor, wenn die

¹³⁶ *Lellis, Möller, Volker Schlöndorffs Filme*, 319.

Mitarbeiter in einem Moment als „Otto-Normalverbraucher“, im nächsten aber als Vertreter eines menschenverachtenden Polizeistaates dargestellt werden.¹³⁷

Ebenso wird auf die brutalen Methoden der Staatssicherheit geblickt, die sich im Film in Form von Überwachung, Verhören und Verhaftungen deutlich machen. Betroffen davon sind alle, die nicht konform ihrer Ansichten handeln, wie beispielsweise die mit Rita befreundete Tatjana, die kurzerhand eingesperrt wird, weil sie über die Vergangenheit ihrer Freundin Bescheid weiß.

Abschließend kann man noch festhalten, dass Schlöndorff in seinem Film den klassischen Gegensatz Gut gegen Böse durch die Repräsentation der Stasi aufbricht. Hull ist nicht der typische Bösewicht, der den anderen Protagonisten das Leben möglichst schwer machen möchte. Ganz im Gegenteil, er hilft Rita und ihrer Gruppe, muss sich aber am Ende den Anordnungen von „oben“ beugen. In gewisser Weise könnte man Hull daher als geheimen Helden der Geschichte erachten, der eine sanftere und menschlichere Seite der Staatssicherheit zeigt. Weit verbreitete Klischees, die in so vielen anderen Filmen über die Thematik vorherrschen werden in „Die Stille nach dem Schuss“ also bewusst gemieden.¹³⁸

3.5 Wie Feuer und Flamme

Der zweite Beitrag zum Thema ist das Kinospießfilmdebut von Connie Walther aus dem Jahr 2001 mit dem Titel „Wie Feuer und Flamme“. Der Film erzählt die Geschichte von Nele, einem in Westberlin mit ihrem Vater lebenden Mädchen, das aufgrund des Begräbnisses ihrer Großmutter zum ersten Mal in den Osten reist und dort durch Zufall eine Gruppe Punks kennenlernt. Angetan von deren Musik und der Aura vom Sänger der Band, Captain, beschließt die 17-Jährige einen Bericht über sie im Westen zu veröffentlichen. Nach anfänglichen Schwierigkeiten wird ihr Beitrag tatsächlich gesendet, jedoch komplett verändert, sodass die Punks in einem schlechten Licht dargestellt werden. Dies geht sogar so weit, dass Captain aufgrund des Videos verhaftet und von der Staatssicherheit verhört wird. Nichtsdestotrotz entwickelt sich zwischen Nele und Captain eine Liebesbeziehung, weshalb Erstere unter falschem Vorwand weiterhin nach Ostberlin reist. So ist sie auch dabei als die Gruppe rund um Captain das falsche Bild, das über sie im Fernsehen verbreitet

¹³⁷ Stefanie Hofer, Das Ende der Generationseinheit von '68: Volker Schlöndorffs Die Stille nach dem Schuss. In: A Journal of Germanic Studies, 41(2), (2005) 138f.

¹³⁸ William, When West meets East, 134f.

wurde, bei einer antifaschistischen Aktion richtigstellen will. Die Geheimpolizei ist ihnen aber bereits auf den Fersen und durchsucht deren Lager, um weiteres belastendes Material sicherzustellen. Als Nele dies sieht und die Beamten zur Rede stellt, wird sie verhaftet und in weiterer Folge ausgewiesen. Sie möchte die Schuld auf sich nehmen, wird aber mit einem Einreiseverbot belegt, während Captain inhaftiert wird. Unbeeindruckt von diesen Maßnahmen versucht Nele nach wie vor zu ihrem Freund zu kommen und nimmt schließlich den illegalen Weg auf einem Müllschiff. Der Plan glückt, angekommen in Ostberlin folgt aber die große Enttäuschung, als sie Captain zwar wieder findet, aber von der Stasi sofort von ihm getrennt wird. Die Protagonistin versucht einige Zeit später wieder Kontakt mit Captain herzustellen, erfährt aber von dessen Vater, dass er tot sei. Zutiefst verletzt von den Neuigkeiten wandert sie aus und beginnt ein neues Leben in den USA. Erst nach dem Mauerfall beschließt Nele nach Berlin zurückzukehren und Mitglieder der ehemaligen Punk-Gruppe ausfindig zu machen. Als sie auf diesem Weg erfährt, dass Captain noch am Leben ist, versucht sie alles, um ihn aufzuspüren. Nele findet ihn in einem abgelegenen Haus mit seinem Sohn, nur um festzustellen, dass er sie ebenfalls schon lange Zeit gesucht hatte. Die beiden umarmen einander, womit der Film auch endet.

„Wie Feuer und Flamme“ stellt den zweiten filmischen Beitrag der vorliegenden Arbeit dar und wie schon zuvor bei „Die Stille nach dem Schuss“ soll auch nun zunächst auf einige Hintergrundinformationen beziehungsweise Besonderheiten rund um besagten Film eingegangen werden. Wie bereits einleitend angesprochen, markiert das Werk aus dem Jahr 2001 das Kinospielefilmdebüt der Regisseurin Connie Walther. Diese wurde 1962 in Darmstadt geboren und studierte Soziologie und Spanisch in Marburg, bevor sie als Beleuchterin und Produktionsassistentin erste Erfahrungen in der Fernsehbranche sammeln konnte. Anschließend studierte Walther an der Deutschen Film- und Fernsehakademie in Berlin und schloss diese mit ihrem Erstlingswerk „Das erste Mal“ (Connie Walther, 1996) ab. Es folgten mehrere Fernsehfilme sowie Arbeiten in den unterschiedlichsten Bereichen, ehe die deutsche Regisseurin für „Hauptsache Leben“ (Connie Walther, 1998) mit dem Adolf-Grimme-Preis ausgezeichnet wurde. Kurz darauf begann sie mit den Vorbereitungen auf ihr Kinodebüt „Wie Feuer und Flamme“, das einen nationalen sowie internationalen Erfolg für die Deutsche brachte.

So erhielt Connie Walther den deutschen Kamerapreis und den deutschen Drehbuchpreis für jenen Film, der hier näher behandelt werden soll.¹³⁹

Die Geschichte über Nele und Captain entstand in Zusammenarbeit mit der Drehbuchautorin Natja Bruckhorst, die darin ihre eigenen Erfahrungen und Erinnerungen zur Thematik verwertete. Sie selbst verliebte sich in einen Punk aus dem Osten und mischte in ihrem Drehbuch autobiographische und fiktive Elemente.¹⁴⁰ Hinzu kam noch der ehemalige Ostberliner Punk Michael Kobs, der die beiden mit weiterem Hintergrundwissen versorgte und für zusätzliche Detailtreue bei der Darstellung sorgen sollte. So prägte Kobs nicht nur einige Entscheidungen in Bezug auf die Ausstattung der Gruppierung, sondern auch eine Reihe von Szenen, bei denen die Verhörtechniken der Staatssicherheit im Vordergrund standen. Schließlich hatte er diese und ähnliche Situationen selbst erlebt und rekonstruierte sie für den Film möglichst realitätsnah.¹⁴¹

Im Gegensatz zu dem bereits näher beleuchteten ersten filmischen Beitrag von Volker Schlöndorff fällt auf, dass die Crew von „Wie Feuer und Flamme“ fast ausschließlich aus Westdeutschen bestand. So produzierte Walther den Film mit einem Team aus Westdeutschland und engagierte auch für die Rollen der Ostberliner Punks Schauspieler/innen aus dem Westen. Stand bei Schlöndorff noch die Vermischung aus beiden Teilen im Vordergrund, kann der Beitrag von Connie Walther als rein westdeutsches Unterfangen bezeichnet werden.¹⁴²

Einen weiteren Diskussionspunkt stellte der Filmtitel dar, wollte die Regisseurin zunächst mit „Pissed and Proud“ einen englischen Titel wählen. Dieser kam jedoch bei den Sponsoren sowie einigen Testzusehern weniger gut an, weshalb auf eine deutsche Signatur umgestiegen werden musste. Der letztendliche Titel „Wie Feuer und Flamme“ geht auf die „doppeldeutige Losung des Ostens gegen und für den Staat“ zurück, der auch in der Endfassung eine kurze Erwähnung findet. So kann man beim Dreh des Berichts über die Punks auf einem Holzrad ebengenannten Spruch mit roter Farbe niedergeschrieben erkennen.¹⁴³

Der Film kann als Coming Of Age Geschichte bezeichnet werden, die neben der vordergründigen Liebesgeschichte zwischen Nele und Captain ebenso als Reflexion

¹³⁹ Biografie Connie Walther, online unter: http://www.filmportal.de/person/connie-walther_3d08d0833fae407482faa01d6d910750 (03.06.2017).

¹⁴⁰ Müller, *Going East, Looking West*, 456.

¹⁴¹ vgl. Connie Walther, *Wie Feuer und Flamme* (Deutschland 2001). Fassung: DVD. X Filme Creative Pool 2001, Audiokommentar, 26:50.

¹⁴² Schutte, *The portrayal of the GDR*, 7.

¹⁴³ Walther, *Wie Feuer und Flamme*, DVD Audiokommentar, 8:30.

über die DDR aus dem Blickwinkel der jüngeren Generation erachtet werden kann. Aus diesem Grund wurde er von vielen Seiten gelobt, gerade ob der Intention, die Zuschauer über die Geschichte Ostdeutschlands zu informieren. Darüber hinaus wurden die sensible Behandlung der Thematik sowie die Authentizität der Story positiv hervorgehoben, was schließlich auch dazu führte, dass „Wie Feuer und Flamme“ für die Bearbeitung in der Schule empfohlen wurde. So findet man den Film aus dem Jahr 2001 auf der Filmliste der Bundeszentrale für politische Bildung, einer Plattform, die wertvolle Werke für den Schulunterricht anführt. Auch dieser Aspekt kann als Indiz dafür gewertet werden, dass der Film auf eine gute Resonanz stieß.¹⁴⁴

3.5.1 Sequenzprotokoll

S1	New York, 10.November 1989, Nele bei Paketdienst in Amerika
S2	Berlin, 1982, Beerdigung Großmutter, Aufeinandertreffen mit Punks
S3	Begegnung Nele mit Captain, Spaziergang und Kennenlernen
S4	Nele zu Hause im Westen, Gespräch mit Vater über Beerdigung
S5	Blumenmarkt, Nele mit Anya Gespräch über Captain, Probleme
S6	Grenzübergang Nele, Konzert der Punks in Kirche im Osten
S7	Gespräch Punks, Hacki Kamera des Vaters, Punks filmen Beitrag für Westfernsehen, Nele interviewt sie und soll Kassette in Westen schmuggeln
S8	Grenzübergang, Nele Kassette umgebunden, Telefonnummer mit Captain ausgetauscht, erster Kuss, Grenzwahe kontrollierende Blicke, Nele aber nicht durchsucht
S9	Fabrik, Gespräch Captain und Hacki, Schrank von Captain aufgebrochen
S10	Nele trifft Journalisten, gibt ihm Kassette über Punks
S11	Gespräch Punks, Nele versucht Journalisten anzurufen, Freundin kommt, Captain kann Nele nicht erreichen
S12	Nele und Anya in Disco, Möglichkeiten in Osten zu reisen besprochen
S13	Telefonat Nele und Captain über Schmuggel, Verabredung

¹⁴⁴ Müller, Going East, Looking West, 453 bzw. 457f.

S14	Captain von Staatssicherheit verhört, Faschismus vorgeworfen
S15	Nele und Anya auf Dach, planen Amerikareise
S16	Telegramm von Nele an Tante, Grenzübergang, Treffen Captain und Nele
S17	Gemeinsam in Zimmer von Captain, Essen mit Eltern
S18	Bahnhof Gespräch Captain und Nele
S19	Beitrag über Punks gesendet, Besprechungszimmer Stasi, Proberaum Punks, Enttäuschung bei Punks, Nele läuft weg, Gespräch mit Captain, Versöhnung und Liebesszene, Erlass der Staatssicherheit
S20	Gedenkstätte, Kranzniederlegung der Punks (antifaschistische Aktion)
S21	Rückkehr der Punks, Dursuchung des Lagers durch Staatssicherheit, Beschlagnahmung, Nele verhaftet
S22	Tante telefoniert mit Vater von Nele, Überwachung durch Stasi
S23	Nele muss Geruchsprobe abgeben, Einverständniserklärung unterschreiben, in Westen abgeschoben
S24	Captain ohne Verhör entlassen, andere Punks misstrauisch, dass er IM ist, Kopfi in Auto mit Staatssicherheit, als IM verpflichtet
S25	Captain versucht Nele zu erreichen, sie hebt nicht ab, Punks verdächtigen Captain, dass er als IM verpflichtet wurde
S26	Nele in Disco, betrinkt sich, nimmt Drogen, Captain zertrümmert eigene Hand
S27	Gespräch Nele und Anya, wie Nele in Osten kommen kann, Telefonat Kopfi
S28	Verhör Captain wegen Handverletzung, Nele versteckt sich auf Müllschiff, um in den Osten zu kommen, Captain eingesperrt, Nele in Rohr versteckt, Polizeikontrolle mit Spürhunden, Nele nicht entdeckt
S29	Captain in Gefängnis, Gespräch mit Pflichtverteidiger, Nele probt Auftritt bei Stasi, Captain dreht durch, wird niedergeschlagen, Nele am Flussufer
S30	Stasigebäude, Nele eingelassen und verhört, Verhör Captain, sehen sich kurz, werden von Beamten getrennt
S31	Blumenmarkt, Telefonat mit Captains Eltern, „Sohn tot“, Beschluss von Nele

	nach Amerika auszuwandern
S32	Gegenwart, Bilder Mauerfall in Fernsehen, Rückkehr von Nele nach Berlin
S33	Nele trifft Kopfi, Gespräch, Captain gar nicht tot
S34	Nele will Captain ausfindig machen, beginnt mit Suche/Telefonaten
S35	Autofahrt, Haus von Captain, Aufeinandertreffen, Umarmung

„Wie Feuer und Flamme“ ist mit einer Laufzeit von 95 Minuten der kürzeste Beitrag zur Thematik und lässt sich in 35 Sequenzen unterteilen. Auffallend ist dabei vor allem die spezielle Struktur. So beginnt der Film mit der Rahmenhandlung (S1), bevor ab Sequenz S2 zur Binnenhandlung übergegangen wird. Erst gegen Ende kehrt der Film mit Sequenz S32 zur Rahmenhandlung zurück und schließt die Geschichte in der filmischen Gegenwart ab. In der Binnenhandlung spielen vor allem die Grenzüberschreitungen eine wichtige Rolle. So wird durch das Protokoll ersichtlich, dass Nele vier Mal vom Westen in den Osten reist (S2, S6, S16, S28) und sich die Handlung mit Fortdauer der Geschichte auch stärker dorthin verlagert.

Ansonsten wird die Binnenhandlung, die den größten Teil des Films ausfüllt, chronologisch erzählt, es finden also keine Zeitsprünge statt, was das Verständnis des Inhalts leichter macht. Nichtsdestotrotz gilt es bei der Unterteilung in Akte vorsichtig zu sein. Betrachtet man das Werk von Connie Walther aus dem Jahr 2001, kann man von fünf Phasen sprechen. Zunächst stellt die schon angesprochene Rahmenhandlung einen zentralen Punkt dar, steht sie doch am Beginn und Ende des Films. Hinzu kommen noch drei weitere Akte, die das anfängliche Kennenlernen zwischen Nele und Captain beinhalten und die Sequenzen S2 bis S18 umfassen. Anschließend kommt es in Sequenz S19 zu einem Wendepunkt, als der Beitrag über die Punks im Westfernsehen gesendet wird und alle Nele für die schlechte Darstellung verantwortlich machen. Im darauffolgenden Akt verdichten sich die Probleme zunehmend, da sich die Staatssicherheit in das Leben der Punks drängt, indem sie die Mitglieder der Gruppe verhaften und verhören und so Zwietracht stiften wollen. Nele darf schließlich auch nicht mehr in den Osten und als sie in S31 den Vater von Captain anruft und dieser ihr mitteilt, dass sein Sohn tot sei, gelangt Nele zum Tiefpunkt und gleichzeitig nächsten Wendepunkt. So befindet sich der Zuseher ab Sequenz S32 wieder in der Rahmenhandlung und Gegenwart des Films, in der

die Protagonistin nach Berlin zurückkehrt und Captain sucht. Am Ende kommt es zu einem Happy End als sich die beiden nach langer Zeit wieder finden und umarmen. Wie schon zuvor bei „Die Stille nach dem Schuss“ soll auch an dieser Stelle ein Einstellungsprotokoll nähere Aufschlüsse über die Darstellung der Staatssicherheit und deren Methoden liefern. Folglich werden zwei kürzere Szenen analysiert, welche das Ministerium für Staatssicherheit in ihrem Wirken zeigen.

3.5.2 Einstellungsprotokoll

Szene 1: Verhör Captain (26:46-29:38)

Nr.	Handlung	Dialog	Geräusche	Kamera	Zeit
1	Namenloser Stasi-Mitarbeiter beginnt Verhör und greift in Jackentasche	Fast wie ein Mensch.	...	Nah	2''
2	Captain sitzt ihm gegenüber an einem Tisch	Nah	2''
3	Stasi-Mitarbeiter bietet Captain Zigarette an	Zigarette? Nein, danke!	Zigarettenpackung auf Tisch gelegt	Halbtotale	6''
4	Captain	Sie glauben an Gott? Gott ist mir scheißegal!	...	Nah	4''
5	Stasi-Mitarbeiter öffnet seine Mappe	Aber sie gehen doch gerne in die Kirche.	Öffnen der Mappe	Nah	3''
6	Captain sieht, dass er etwas herausnimmt, Captain erhält Bild von ihm in Kirche	Zionskirche.	...	Nah	4''
7	Captain betrachtet das Bild	Wie auch in Halle...	Foto über Tisch gezogen	Detail Bild	4''
8	Captain blickt von Bild auf	Karl-Marx Stadt und Leipzig.	...	Groß	5''
9	Stasi-Mitarbeiter hält weitere Bilder in der Hand und stellt Fragen	Was singen Sie da so? Sie haben doch Texte?	...	Nah	3''
10	Captain antwortet	Naja, was mir gerade so einfällt. Wir sind da nur zufällig vorbei... Texte fallen Ihnen so ein, zufällig?	...	Groß	6''
11	Stasi-Mitarbeiter blickt auf Notizen, zitiert Liedtext	Überall wohin man schaut, sind Kameras aufgebaut.	...	Nah	8''
12	Captain schmunzelt	Das ist gut. Darf ich Sie zitieren?	...	Groß	3''
13	Stasi-Mitarbeiter ernst, weist Captain zurecht	Glauben Sie nicht, Sie können hier Spielchen spielen.	Zuschlagen der Mappe	Groß	3''

14	Captain sagt nichts	Von wem erfahren Sie von diesen zufälligen Gelegenheiten? Wer war alles dabei...	...	Groß	5''
15	Stasi-Mitarbeiter will Namen wissen	...Namen?	...	Groß	2''
16	Stasi-Mitarbeiter legt sich Block und Stift zurecht	...	Block aufgeschlagen, Klicken des Kugelschreibers	Detail Block und Hand	2''
17	Captain zuerst nachdenklich, dann antwortet er auf Frage, zählt Namen auf	Strolchi, Xantippe,...	...	Groß	6''
18	Stasi-Mitarbeiter schaut auf, fühlt sich von Captain auf den Arm genommen	...Stange, Blümchen,...	...	Groß	2''
19	Captain fährt fort,	Birne...	...	Groß	5''
20	Stasi-Mitarbeiter wird von Seite gezeigt, blickt dann zu Lampe auf Wand	Lampi	...	Groß, Schwenk nach oben rechts	4''
21	Stasi-Mitarbeiter glaubt Captain nicht	Birne und Lampi? Stange und Blümchen? War vielleicht auch jemand dabei, der Tischi, Stuhli oder Stifti heißt?	...	Groß	9''
22	Captain rechtfertigt sich	Also ich kann nur sagen, was ich weiß.	...	Groß	3''
23	Stasi-Mitarbeiter	Na schön...	...	Groß	2''
24	Captain sagt nichts	...die Ziele Ihrer Gruppierung würde ich so umschreiben:	...	Groß	3''
25	Stasi-Mitarbeiter beginnt mit konkreten Anschuldigungen	Asozial, anarchistisch, neofaschistisch.	...	Groß	4''
26	Captain wirkt genervt, will sich rechtfertigen	Das geht doch gar nicht. Anarchie, das ist doch das Gegenteil.	...	Groß	6''
27	Stasi-Mitarbeiter zeigt Captain Bilder	Das heißt also Anarchie? Und das?	Flattern des Fotos	Nah	5''
28	Captain versucht ihm Punkkultur zu erklären	Crass, eine englische Band.	...	Groß	3''
29	Stasi-Mitarbeiter hält weiterhin Bild in der Hand	Das erinnert an ein Hakenkreuz.	Flattern des Fotos	Nah	4''
30	Captain	Diese Symbole auf den Jacken...	...	Groß	2''
31	Stasi-Mitarbeiter	...und Nazipunks auf den T-Shirt...	Foto auf Tisch gelegt	Nah	2''

32	Captain verdreht Augen, ist von Anschuldigungen genervt	...das sind Ihre Freunde. Auf dem T-Shirt stand: „Nazipunks, fuck off!“	...	Groß	4''
33	Stasi-Mitarbeiter bleibt bei seiner Meinung über Punks	Das ist ein Titel von den Dead Kennedys. Und was soll das heißen,...	...	Groß	4''
34	Captain erklärt	... Fuck Off? Na so viel wie „Scheiß drauf“ eben	...	Groß	6''
35	Stasi-Mitarbeiter fragt nach	Scheiß drauf? Nazipunks, scheiß drauf.	...	Groß	5''
36	Captain	Das kann man nicht so einfach übersetzen.	...	Groß	3''
37	Stasi-Mitarbeiter zieht seine Schlüsse und beginnt zusammenzupacken	Ich habe Sie schon recht gut verstanden. Ich gehe davon aus, dass auch Sie verstanden haben, was ich Ihnen sagen wollte.	Zusammenpacken der Utensilien,	Groß	8''
38	Stasi-Mitarbeiter steht von Tisch auf und möchte Raum verlassen, bei Captain bleibt er noch kurz stehen	Eins noch: die Hosen, die Sie da tragen sind gestohlenen Eigentum der nationalen Volksarmee. Ich beschlagnahme sie.	Rücken des Sessels, Schritte	Halbtotale, Schwenk nach rechts, Kamera bleibt bei Captain stehen, Schwenk nach unten, Zoom In auf Captain, Nah Captain	20''

Bei der ersten der beiden Szenen, die an dieser Stelle näher beleuchtet werden soll, handelt es sich wie schon zuvor bei der zweiten Sequenz in „Die Stille nach dem Schuss“ um ein Verhör. Captain wird dabei zum ersten Mal im Film verhört und muss sich gegenüber einem Stasi-Mitarbeiter wegen der Symbole und Sprüche auf der Kleidung der Punks rechtfertigen. So wird ihm unterstellt, antifaschistische Tendenzen zu verkörpern und ein Neonazi zu sein, was Captain ausführlich zu widerlegen versucht. Dies stellt sich aber als äußerst schwierig heraus, da sein Gegenüber keinerlei Vorwissen über die Subkultur hat und wenig Verständnis zeigt. Mit einer Dauer von 2:52 Minuten ist diese etwas länger gehalten als jene im Werk von Volker Schlöndorff und doch anders gestaltet. Die Schnitte sind zahlreich und hart, was einmal mehr den Schuss-Gegenschuss-Einstellungen geschuldet ist, die fast das gesamte Verhör hindurch auftreten. Alles in allem beläuft sich die Summe der Einstellungen auf 38, sprich um drei mehr als in der bereits behandelten Szene.

Auch die Einstellungsgrößen wirken ähnlich gewählt, wobei hierbei Captain hauptsächlich „Groß“, der Stasi-Offizier hingegen „Nah“ gezeigt wird. Der Zuseher soll sich mehr mit Captain identifizieren und seine Gefühle erkennen, die des Verhörleiters rücken in den Hintergrund. Generell fällt auf, dass der Stasi-Mitarbeiter keine Emotionen zeigt und die gesamte Dauer unverändert agiert.

In Bezug auf die bildsprachliche Hierarchie sind die beiden Charaktere nahezu gleichgestellt, Captain unterwirft sich also nicht dem Stasi-Mitarbeiter. Einzig am Ende der Sequenz, in Einstellung Nummer 38, wenn Captain noch sitzt während die andere Person den Raum verlassen möchte, kann ein gewisses Ungleichgewicht ausgemacht werden. So steht der Stasi-Mitarbeiter über dem Punk und es zeigt sich, wer als tonangebender Part das Verhör verlässt. Ansonsten werden die Protagonisten in Normalsicht gefilmt, was als Zeichen für die Ranggleichheit während der Einstellungen gewertet werden kann.

Auf auditiver Ebene gibt es abgesehen vom Dialog ebenfalls wenig zu hören. Die seltenen Geräusche treten in den Hintergrund, erneut wird der Fokus stattdessen auf das gesprochene Wort gelegt. Dies sticht vor allem deshalb heraus, da im Film ansonsten sehr viel mit Musik gearbeitet wird und eine Reihe von musikalischen Motiven nahezu die gesamte Laufzeit hindurch immer wieder auftritt.

Während in formaler Hinsicht die Gemeinsamkeiten der beiden Szenen überwiegen, kommen inhaltlich doch größere Unterschiede zum Vorschein. Dies liegt zunächst daran, dass nicht ein Stasi-Mitarbeiter den gesamten Film hindurch mit den Punks zu tun hat, sondern immer unterschiedliche Personen erscheinen, weshalb die Staatssicherheit als „gesichtsloser“ Apparat gezeigt wird. Schon aus diesem Grund kann mit dem Verhörleiter keine Identifizierung stattfinden. Darüber hinaus zeichnet Walther in ihrem Film allgemein ein negativeres Bild der Geheimpolizei, weshalb auch im Verhör davon keine Ausnahme gemacht wird. Der Stasibeamte bietet Captain zwar zu Beginn eine Zigarette an, dies geschieht aber weniger aus Freundlichkeit als vielmehr aus bloßer Routine heraus. Alleine die Bemerkung „Fast wie ein Mensch“ (00:26:47) verdeutlicht die Einstellung gegenüber Captain und der Punkkultur. Zudem lässt er ihn häufig gar nicht ausreden, sondern unterbricht ihn und zieht voreilige Schlüsse. So verdreht der Stasi-Mitarbeiter dem Punk die Wörter im Mund und reimt sich zusammen, wovon er sowieso schon zuvor überzeugt war.

Bei weniger ernst gemeinten Antworten von Captain reagiert der Verhörleiter sofort mit Zurechtweisungen und Androhungen (00:27:37).

Das Ministerium für Staatssicherheit wird also in dieser Szene als kalt und emotionslos dargestellt. Der „gesichtslose“ Mitarbeiter, der Captain verhört, kann als unwissend und ignorant bezeichnet werden. Er lässt keine anderen Ansichten zu und zieht voreilige Schlüsse, die er sich wahrscheinlich zuvor schon zurechtgelegt hat. Zudem kommen dabei die Verhörstrategien der Staatssicherheit recht gut zum Vorschein, zeigt sich doch, dass auf den Verhörten nicht wirklich eingegangen wurde, sondern lediglich Schulbekenntnisse das Ziel waren.

Abgesehen davon wurden stets Denunziationen angestrebt, wie durch das Mitschreiben der Namen, die Captain auflistet, ersichtlich wird (00:27:40). Wenn schon der gerade Verhörte keine Schuld auf sich nehmen wollte, war es Ziel der Staatssicherheit zumindest weitere Personen in Erfahrung bringen, die sie unter die Lupe nehmen konnte. Die Schikane am Ende der Szene mit der Beschlagnehmung der Hose Captains unterstreicht das Vorgehen des MfS zusätzlich und zeigt die Unvereinbarkeit zwischen den Ansichten der ostdeutschen Geheimpolizei und den Punks. Mehr dazu aber noch gegen Ende des Kapitels.

Szene 2: Pflichtverteidiger bei Captain (1:11:22-1:14:09)

Nr.	Handlung	Dialog	Geräusche	Kamera	Zeit
1	Captain liegt auf Gefängnisbett, wird munter und richtet sich auf	...	Öffnen von Türen, Knarren des Bettes	Groß	8''
2	Tür öffnet sich, Wärter lässt Mann in Zelle von Captain	...	Schleifen der Tür, Schritte	Amerikanisch	5''
3	Captain steht bei der Wand, mit dem Rücken zur Tür	...	Hocker wird auf Boden gestellt	Halbtotale	4''
4	Mann kommt herein, richtet sich Hocker zum Sitzen her, gibt Wärter Anweisung	Bringen Sie uns zwei Kaffee! Drehen Sie sich um.	Schritte, Tür fällt ins Schloss	Amerikanisch, Untersicht	10''
5	Captain dreht sich um	Nah, Aufsicht	3''
6	Mann fordert ihn auf näherzukommen	Kommen Sie näher.	...	Halbnah	2''
7	die beiden nähern sich einander, Mann hält Captain Hand entgegen	Ich bin Ihr Pflichtverteidiger.	Schritte	Halbtotale, Untersicht	7''
8	Mann ist Pflichtverteidiger Captains, gibt ihm Hand	Setzen Sie sich.	Handschlag	Nah	3''
9	Captain und Pflichtverteidiger setzen sich	...	Geräusche von Hocker	Nah	5''
10	Captain und Pflichtverteidiger sitzend	...	Umblättern der Zettel	Halbnah	4''

11	Captain stellt Frage	Wie lange können die mich hier festhalten?	Rascheln der Zettel	Nah	7"
12	Pflichtverteidiger schaut auf, blättert in Unterlagen	...	Rascheln der Zettel, Musik	Halbnah	6"
13	Captain enttäuscht	...	Musik	Nah	3"
14	Schiff auf Fluss	...	Musik	Totale	9"
15	Nele im Dunkeln mit Feuerzeug, übt Text für Stasi	Mein Name ist Penelope Kaufmann aus Westberlin. Ich war es, ich hab den Film geschmuggelt. Es war alles meine Idee, auch das mit der Kranzniederlegung. Sie haben den Falschen. Die Wahrheit ist: ohne mich hätte er nichts von alledem gemacht.	Musik, Klicken des Feuerzeugs	Nah	31"
16	Pflichtverteidiger trinkt Kaffee	...	Musik, Schlucken, Niederstellen der Tasse	Nah	4"
17	Neben Captain steht auch eine Tasse, er rührt sie aber nicht an	Gegen diese Beweise kommen wir nicht an. Es sei denn, Sie enttarnen die Hintermänner, die Drahtzieher.	...	Detail Tasse, Schwenk nach rechts oben, Nah Captain	9"
18	Pflichtverteidiger stellt Fragen über Nele, reicht ihm Zettel	Sagt Ihnen der Name Penelope Kaufmann etwas?	leise, dumpfe Töne	Nah	4"
19	Captain schaut auf, nimmt Zettel in Hand	Wohnhaft in Berlin West?	Rascheln des Zettels, Musik	Nah, Untersicht	6"
20	Pflichtverteidiger macht Captain Angebot	Sie müssen das Blatt nur unterschreiben, dann kann ich vielleicht etwas für Sie tun. Anwerbung...	Musik	Nah	4"
21	Captain wirkt erzürnt	...Verblendung, falsche Versprechungen...	Musik	Nah	3"
22	Pflichtverteidiger fährt fort	...vielleicht finden wir etwas, womit Sie der Klassenfeind unter Druck gesetzt hat.	Musik	Nah	5"
23	Captain zerknittert Zettel zornig und wirft ihn weg	Raus!	Zerknittern des Papiers, Musik	Nah	4"
24	Pflichtverteidiger erhebt sich	...	Aufschlagen des Papiers am Boden, Musik	Nah	3"

25	Steht auf, Captain sitzt noch	Denken Sie darüber nach.	Rücken des Hockers, Schritte, Musik	Halbtotale, Zoom In auf Captain, Halbnah Captain	4''
26	Captain wirft seine Tasse auf den Boden	Hauen Sie doch endlich ab!	Aufschlagen der Tasse auf Boden, Musik	Detail Tasse	2''
27	Pflichtverteidiger möchte Zelle verlassen, klopft an Tür, um Wärter zu holen	Sachbeschädigung reitet Sie nur noch tiefer rein.	Schritte, Klopfen an Tür, Musik	Halbnah	2''
28	Captain dreht durch, wirft Hocker durch Zelle und schreit	Mich braucht niemand unter Druck zu setzen! Dieser Staat...	Musik, Aufschlagen des Hockers an Wand	Amerikanisch	4''
29	Wärter betreten Zelle	...	Musik	Halbnah	2''
30	Captain wird von Wärtern niedergeschlagen	...	Musik	Halbtotale, extreme Aufsicht (Vogelperspektive)	4''

Als zweites soll noch auf eine Szene geblickt werden, die einen ähnlichen Charakter wie die vorangegangene Verhörsequenz hat, aber doch in eine andere Richtung geht, nämlich das Gespräch zwischen Captain und seinem Pflichtverteidiger im Gefängnis. Der Ostberliner Punk wurde kurz zuvor inhaftiert und wartet in seiner Zelle auf den Verteidiger. Dieser scheint aber weniger Interesse am tatsächlichen Fall zu haben, geschweige denn Captain entlasten zu wollen, sondern lediglich zu versuchen, ihn zur Unterschrift eines Übereinkommens mit der Staatssicherheit zu bewegen. Folglich ist die Stimmung von Beginn an äußerst angespannt.

Besagte Szene erstreckt sich über 2:47 Minuten und ist somit nahezu gleich lang wie die Verhörsequenz etwas früher im Film. Mit 30 Einstellungen hat dieser Part zwar etwas weniger Schnitte, dennoch wird ein Großteil wieder im Schuss-Gegenschuss dargestellt. Die Einstellungsgrößen variieren etwas mehr, erneut überwiegen aber die „Nahen“ beziehungsweise „Halbnahen“. Das Licht ist düster gewählt und unterstreicht die bedrückende Atmosphäre der Sequenz.

Auch die bereits mehrfach angesprochene bildsprachliche Rangordnung kommt in der ausgewählten Szene zu tragen, sieht man den Pflichtverteidiger beim Eintreten in die Zelle doch aus einer Untersicht (Einstellung 4), während Captain in der darauffolgenden Einstellung in Form einer Aufsicht gezeigt wird. Schon dadurch wird die Hierarchie deutlich: der Pflichtverteidiger hat die Macht, Captain muss sich unterordnen. Allgemein gefasst könnte man auch meinen, dass hier einmal mehr zwei Welten aufeinanderprallen, nämlich die Staatsmacht und die Subkultur, wobei Erstere bestimmt, was mit Letzterer geschieht.

Bei Einstellung Nummer 14 kommt es zu einem kurzen Einschnitt, ein Ortswechsel findet statt und man sieht Nele auf dem Müllschiff, mit dem sie illegal in den Osten einreisen möchte. Sie befindet sich ebenfalls im Dunkeln und übt ihr geplantes Schuldbekenntnis für die Staatssicherheit, mit dem sie Captain entlasten möchte. Auch wenn es sich nur um zwei Einstellungen handelt, ist diese Unterbrechung insofern interessant, da eine Art Parallelismus festgestellt werden kann. Während Captain um seine Unschuld kämpft und mit seinem Pflichtverteidiger diskutiert, versucht Nele zeitgleich seine Entlastung zu proben.

Auf der Ebene des Hörbaren kann man in besagter Szene eine Reihe von Besonderheiten ausmachen. Während neben dem Dialog immer wieder Geräusche in der Zelle zu hören sind, wird auch Musik eingesetzt, um die Dramaturgie der Sequenz zusätzlich hervorzuheben. So ertönen in den Einstellungen 13-16 sowie 18-30 ähnliche musikalische Motive, die einen bedrohlichen Charakter haben, leise beginnen und dann an Intensität zunehmen. Zusätzlich zum dumpfen Licht und der engen Zelle wird die bedrückende Atmosphäre auch durch die Musik unterstrichen.

Inhaltlich kann man die Stimmung gleichermaßen als angespannt bezeichnen, der Pflichtverteidiger, der Captain eigentlich helfen sollte, ist ebenfalls von der Stasi und zeigt wenig Mitgefühl mit dem Schicksal des Punks. Auf die Frage von Captain, wie lange er festgehalten werden könne (01:12:18) reagiert er nur mit einem gleichgültigen Blick und dem Blättern in seinen Akten. Einzig die Denunziation von Nele scheint ihm wichtig zu sein, so unterbreitet der Pflichtverteidiger Captain ein Angebot mit den Worten „Sie müssen das Blatt nur unterschreiben, dann kann ich vielleicht etwas für Sie tun. Anwerbung, Verblendung, falsche Versprechungen, vielleicht finden wir etwas, womit Sie der Klassenfeind unter Druck gesetzt hat“ (01:13:32). Gerade an dieser Stelle wird das charakteristische Stasi-Vorgehen deutlich, geht es dem Pflichtverteidiger doch in erster Linie darum, Captain zum Verrat seiner Freundin zu bewegen und ihn gegebenenfalls als IM zu verpflichten. Captain reagiert erzürnt, was von seinem Verteidiger mit einer weiteren Androhung quittiert wird (01:13:58). Anschließend kommen die Wärter in die Zelle und schlagen Captain mit ihren Knüppeln nieder. Ein Zeichen für die Staatsmacht, die gegen den Andersdenkenden, der nicht kooperieren möchte, mit Gewalt vorgeht.

Allgemein wird auch in dieser Szene das negative Bild der Staatssicherheit weitergeführt. Die Haftbedingungen können als äußerst widrig beschrieben werden, befindet sich Captain schließlich in einer kleinen, dunklen Zelle ohne Fenster und

wird zudem vom Wachpersonal misshandelt. Jedes Aufbegehren wird mit Gewalt erwidert, ein Sachverhalt, der auch für den gesamten Apparat der Staatssicherheit gilt. Überdies kommt ihre Allwissenheit und Allmacht in dieser Szene erneut zum Vorschein, was vor allem an den Aussagen des Pflichtverteidigers erkennbar wird.

3.5.3 Das Bild der Staatssicherheit in „Wie Feuer und Flamme“

Wie aus dem Sequenzprotokoll beziehungsweise den Einstellungsprotokollen der beiden Szenen ersichtlich ist, darf man trotz des starken Fokus auf die beiden Protagonisten beziehungsweise deren Liebesgeschichte die Rolle der Staatssicherheit in „Wie Feuer und Flamme“ nicht unterschätzen. Verglichen mit den anderen beiden Filmbeispielen nimmt die Geheimpolizei nämlich auch im Werk von Connie Walther aus dem Jahr 2001 eine zentrale Rolle ein.

In erster Linie kann man festhalten, dass das Kontrollorgan – wie bereits mehrfach angesprochen – eindeutig negativ dargestellt wird. Durch den Umgang mit den Punks beziehungsweise allen Menschen, die nicht nach ihren Vorstellungen handeln, wird schnell klar, dass die Staatssicherheit im Film dämonisiert wird.¹⁴⁵ Dies soll nicht heißen, dass sie böser gezeichnet wird, als sie tatsächlich war, sondern lediglich, dass die Charakterisierung doch einseitig ausfällt und nur das kalte, herzlose und engstirnige Bild vermittelt wird, das in sehr vielen Köpfen bereits besteht.

Zudem wird gezeigt, dass sich das MfS stets in das Privatleben der Protagonisten einmischt und deren Liebesbeziehung zu unterbinden versucht. Dies wird insbesondere in jener Szene deutlich, in der eine Parallelmontage stattfindet und zum einen Nele und Captain bei ihrer ersten gemeinsamen Nacht gezeigt werden, zum anderen aber die ernsten, bösartigen Stasi-Offiziere bei einer Sitzung und der Beschlussfassung, noch härter gegen Andersdenke vorzugehen (00:42:18).

Im weiteren Verlauf wird deutlich, dass die Staatssicherheit mehr getan hat als bloß Grenzen zu errichten, sie hat es geschafft in die Köpfe der Menschen einzudringen und auch auf dieser Ebene deren Leben zu kontrollieren. Dieser Aspekt wird in den zahlreichen Verhör- und Verhaftungsszenen demonstriert, in denen den Betroffenen nicht nur körperliche, sondern auch psychologische Gewalt angetan wird. Die ostdeutsche Geheimpolizei schreckt in „Wie Feuer und Flamme“ vor nichts zurück und ist bereit, alle Mittel einzusetzen, um ihre Ziele zu erreichen.

¹⁴⁵ vgl. Schutte, The portrayal of the GDR, 9.

Von Täuschung über Erpressung bis hin zu körperlicher Gewalt greift sie im Namen der Staatsmacht auf alles zurück, nur um die Ideologie des Regimes zu bewahren.¹⁴⁶ Einen speziellen Gesichtspunkt, der an dieser Stelle noch Erwähnung finden soll, stellt das Verhältnis zwischen der Staatssicherheit und der Punkbewegung dar. Diese Thematik hat filmisch bisher nur wenig Bearbeitung gefunden, kann aber als einer der zentralen Punkte in „Wie Feuer und Flamme“ erachtet werden. Generell kann man sagen, dass Punks zu Beginn der 80er-Jahre auch in Ostdeutschland zu finden waren und trotz ihrer nur sehr beschaulichen Anzahl von der Geheimpolizei von Anfang an stark verfolgt und kontrolliert wurden. Dies war darauf zurückzuführen, dass in der DDR kein Bedürfnis bestehen durfte sich von der Gesellschaft abzugrenzen, was zur Folge hatte, dass den Punks eine negative politische Grundeinstellung vorgeworfen wurde. Die Folge waren Ausweiskontrollen und Verbote, wobei ebenso Inoffizielle Mitarbeiter eingesetzt (00:57:29) und Verhöre durchgeführt wurden.¹⁴⁷ Diese Arten des Vorgehens gegen die Jugendkultur werden auch im Film recht eindringlich geschildert und dargestellt. Des Weiteren wird in „Wie Feuer und Flamme“ das Kontroll- und Repressionsorgan der DDR als gesichtsloser Apparat charakterisiert. Dies wird dadurch vermittelt, dass bei jedem Verhör oder Aufeinandertreffen von einem der Protagonisten mit der Staatssicherheit jedes Mal ein anderer Mitarbeiter mit ihnen zu tun hat. Betrachtet man beispielsweise die Sequenzen S14, S21, S24, S28, S29 und S30, in denen jeweils ein Verhör oder ähnliches Gespräch mit der ostdeutschen Geheimpolizei stattfindet, fällt auf, dass kein Mitarbeiter öfter als in einer Sequenz auftritt. Somit wird der Charakter der „gesichtslosen“ Staatssicherheit verdeutlicht. Man kann resümieren, dass die Stasi in all ihrer Härte und Kompromisslosigkeit als Verkörperung der Repression gezeigt wird und das tägliche Leben der Bevölkerung maßgeblich beeinflusst. Nicht nur, dass die Menschen zum Teil gezwungen sind Doppelleben zu führen, Andersdenkende – wie in diesem Fall die Punks – werden erniedrigt, geschlagen und eingesperrt. Auch Nele, die aus dem Westen kommt und nur helfen will, dass die Punks besser verstanden werden, wird Opfer der ostdeutschen Geheimpolizei und schließlich ausgewiesen. Es wird ersichtlich, dass alle Konflikte und Spannungen im Film vom übermächtigen Staatsapparat ausgehen, der schier unbesiegbar scheint und alle anderen niederdrückt.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Schutte, The portrayal of the GDR, 10f.

¹⁴⁷ Ingeborg *Havran*, *Wie Feuer und Flamme*. Film-Heft (Köln 2001) 17-19.

¹⁴⁸ *Müller*, *Going East, Looking West*, 458.

3.6 Das Leben der Anderen

Der dritte und letzte Film, der in Bezug auf die Rolle der Staatssicherheit bearbeitet werden soll, ist der 2006 veröffentlichte „Das Leben der Anderen“ von Florian Henckel von Donnersmarck. Der erfolgreiche ostdeutsche Dramatiker Georg Dreyman, der als linientreu gilt und mit der Schauspielerin Christa-Maria Sieland liiert ist, fällt nach der Premiere seines neuesten Stückes in Ungnade der Staatssicherheit. Grund dafür ist Minister Hempf, der sich in dessen Lebensgefährtin verliebt und ihn daher aus dem Weg räumen möchte. So wird der Stasi-Hauptmann Gerd Wiesler auf Dreyman angesetzt und damit beauftragt im Zuge der „Operation Lazlo“ durch eine vollständige Überwachung belastendes Material sicherzustellen. Beeindruckt vom Leben des Künstlers wechselt Wiesler aber die Seiten und versucht Dreyman vor der Staatssicherheit zu beschützen. Dies wird zu einem immer schwierigeren Unterfangen, da der Dramatiker nach dem Suizid seines Freundes Jerska einen Bericht über Selbstmord in der DDR verfasst und diesen illegal an den „Spiegel“ weiterleitet. Nachdem er dadurch verstärkt ins Fadenkreuz der Geheimpolizei gerät und selbst Sieland dem Druck nicht mehr standhalten kann und ihn verrät, muss Wiesler seine eigene Karriere aufs Spiel setzen, um Dreyman weiterhin zu decken. Er fälscht die Überwachungsprotokolle und entfernt sogar belastendes Material aus der Wohnung, das Sieland zuvor im Verhör preisgegeben hatte. Bei der anschließenden Durchsuchung durch Grubitz, den Vorgesetzten Wieslers, läuft Sieland von Schuldgefühlen geplagt auf die Straße und wirft sich vor ein Auto. Das Vorhaben des Stasi-Hauptmannes wird aufgedeckt und er muss von nun an ein tristes Dasein in der Briefüberwachung fristen, ohne Chancen auf eine bessere Stellung. Nach dem Mauerfall nimmt Dreyman Einsicht in die Stasi-Akten über ihn und erkennt, dass er nur durch den Einsatz Wieslers einer Strafe entgangen war. Er macht seinen „Retter“ ausfindig, traut sich jedoch nicht ihn anzusprechen. Stattdessen verfasst er ein Buch mit dem Titel „Die Sonate vom guten Menschen“, das er Wiesler widmet. Dieser entdeckt das Werk eines Tages in einer Buchhandlung und der Film endet.

Dieser zeitlich letzte filmische Beitrag zur Thematik kann wohl als bekanntestes der drei behandelten Werke bezeichnet werden. Auch wenn dies zu einem großen Teil auf den Oscargewinn in der Kategorie „Bester Fremdsprachiger Film“ und die damit verbundene mediale Aufmerksamkeit zurückzuführen ist, können doch auch noch

andere Gründe festgemacht werden. Deshalb soll wie schon zuvor zuerst auf die Hintergrundinformationen eingegangen werden, bevor eine Analyse des Filmes folgt. „Das Leben der Anderen“ ist das Spielfilmdebüt von Florian Henckel von Donnersmarck, der 1973 in Köln geboren wurde und nach seiner Ausbildung an der Universität in Oxford und einem Regiepraktikum bei Richard Attenborough Regie an der Hochschule für Fernsehen und Film in München studierte. Besonders hervorzuheben sind die beiden mehrfach prämierten Kurzfilme des Deutschen. So erhielt von Donnersmarck für „Dobermann“ (Florian Henckel von Donnersmarck, 1999) unter anderem den Max-Ophüls-Preis sowie für „Der Templer“ (Florian Henckel von Donnersmarck, 2002) den Friedrich-Wilhelm-Murnau-Preis. Zudem wurden beide Werke mit dem Prädikat „besonders wertvoll“ versehen.¹⁴⁹

Im Anschluss bereitete er sich auf seinen ersten Spielfilm vor, wobei ihm die Idee dazu schon früher gekommen war. Stark gefordert von der Aufgabenstellung seines Professors, in kürzester Zeit 14 Filmentwürfe niederzuschreiben, hörte Florian Henckel von Donnersmarck zur Entspannung Musik, wodurch er an eine Anekdote Lenins erinnert wurde. Demnach meinte Lenin, nicht zu oft die „Appassionata“ von Beethoven hören zu dürfen, da er ansonsten zu milde werde und die Revolution nicht zu Ende führen könne. Von Donnersmarck entwickelte daraufhin das Bild von einem Mann, der über Kopfhörer Musik hörte, nicht jedoch zu seinem eigenen Vergnügen, sondern weil er jemanden überwachte. So entstand binnen weniger Minuten das Grundgerüst für „Das Leben der Anderen“, das er schließlich 2006 realisierte.¹⁵⁰

Doch ausgehend von besagtem Entwurf dauerten die Vorbereitungen einige Zeit und verlangten eine Menge an Recherchearbeit. So berichtet der Regisseur und Drehbuchautor im Audiokommentar zum Film, dass alleine die Vorarbeit zum Drehbuch 1,5 Jahre in Anspruch nahm. In dieser Zeit absolvierte von Donnersmarck unzählige Besuche im Stasiarchiv und in der Gedenkstätte in Berlin-Hohenschönhausen, da er der Meinung war, an besagten geschichtsträchtigen Orten Dinge spüren zu können, die ihn der Thematik näherbrachten. Ebenso essentiell waren für ihn die Gespräche mit Opfern und Tätern der ostdeutschen Geheimpolizei. Bewusst wollte er beide Perspektiven kennenlernen, um sich in beide Seiten einfühlen und die Sichtweisen im Film entsprechend vermitteln zu können.¹⁵¹

¹⁴⁹ Marianne Falck, *Das Leben der Anderen*. Film-Heft (Bonn 2006) 21.

¹⁵⁰ Florian Henckel von Donnersmarck, *Das Leben der Anderen*. Filmbuch (Frankfurt 2006) 169f.

¹⁵¹ Florian Henckel von Donnersmarck, *Das Leben der Anderen* (Deutschland 2006). Fassung: Bluray. Buena Vista 2008, Audiokommentar, 1:21:00.

Ein weiterer aufschlussreicher Aspekt, den der deutsche Regisseur im Audiokommentar offenbart, ist die Titelgebung des Projektes. So war von Donnersmarck lange Zeit nicht mit dem Titel „Das Leben der Anderen“ zufrieden, konnte aber keine bessere Variante finden. Nach unzähligen Diskussionen über alternative Vorschläge, die ohne Resultat blieben, ging dies sogar so weit, dass sich bereits andere Kunstschaaffende wie Sophie Freud anboten, neue Möglichkeiten zu kreieren. Doch auch diese konnten ihn nicht überzeugen, weshalb es beim ursprünglichen Titel blieb, der auch im Englischen nicht verändert wurde.¹⁵²

In den Medien wurde nach Erscheinen des Films vor allem die Authentizität diskutiert. Beschränkte sich diese Debatte bei einigen auf vermeintliche Unzulänglichkeiten in Bezug auf Sprache und Kostüm, warfen andere von Donnersmarck eine Beschönigung des Terrors der ostdeutschen Geheimpolizei vor. Generell stellten mehrere Kritiker in Frage, welche Berechtigung ein westdeutscher Regisseur, der in Oxford studiert hatte und beim Mauerfall gerade einmal 16 Jahre alt war, hätte ein solches Thema filmisch zu bearbeiten. Doch abgesehen von der Tatsache, dass Filme – wie die drei Beispiele in dieser Arbeit zeigen – nicht nur historische Dokumente, sondern auch Unterhaltung sein sollen, befähigte die persönliche Distanz zu den Vorkommnissen von Donnersmarck dazu, eine Geschichte zu erzählen, der eine universelle Bedeutung innewohnt.¹⁵³

Die ebengenannte Diskussion war zu einem beachtlichen Teil aber auch auf die Marketingabteilung des Films zurückzuführen, wurde doch alleine durch den Hauptdarsteller Ulrich Mühe eine besondere Art von Authentizität versprochen. Mühe hatte selbst 36 Jahre in der DDR gelebt und wurde als Schauspieler von der Staatssicherheit lange Zeit überwacht. Durch seine Verkörperung des Gerd Wiesler fand also eine gewisse Rollenumkehr statt- er, der früher ein ähnliches Schicksal wie Dreyman im Film hatte, nimmt die Rolle des Überwachenden ein.¹⁵⁴

Doch abgesehen von dieser Debatte rund um die Authentizität der Darstellung, die mittlerweile bei fast allen Filmen mit historischem Hintergrund geführt wird, war „Das Leben der Anderen“ ein großer nationaler sowie internationaler Erfolg. Neben dem bereits erwähnten Oscargewinn in der Kategorie „Bester Fremdsprachiger Film“ und den sieben Lolos, die das Werk von Florian Henckel von Donnersmarck beim

¹⁵² Henckel von Donnersmarck, *Das Leben der Anderen*, Blu-ray Audiokommentar, 6:36.

¹⁵³ Berghahn, *Remembering the Stasi*, 223f.

¹⁵⁴ Cheryl Dueck, *The Humanization of the Stasi in „Das Leben der Anderen“*. In: *German Studies Review*, 31(3), (2008) 605.

„Deutschen Filmpreis“ erhalten hatte, sprachen alleine die Besucherzahlen Bände. So sahen im ersten Jahr 1,7 Millionen Kinobesucher den Film in Deutschland und selbst in den USA, dem wohl wichtigsten Kinomarkt weltweit, wurde eine der größten Zuschauerzahlen für einen fremdsprachigen Film erreicht.¹⁵⁵

3.6.1 Sequenzprotokoll

S1	Berlin-Hohenschönhausen, November 1984, Wiesler verhört Verdächtigen, Stasi-Hochschule Potsdam-Eiche, Unterricht Wiesler, Verhör abgespielt
S2	Theater, Gespräch Wiesler und Grubitz über Dreyman, Minister Hempf will Operativen Vorgang gegen Dreyman einleiten
S3	Feier nach Theaterstück, Tanz Dreyman und Wieland, Gespräch mit Hempf, Bitte Berufsverbot von Jerska aufzuheben
S4	Plattenbau, Wiesler zu Hause
S5	Wiesler beobachtet Dreyman beim Fußball spielen mit Kindern und Rückkehr von Christa-Maria Sieland in Wohnung, Wiesler notiert Zeiten
S6	Verwanzung der Wohnung Dreymans, Wiesler auf Dachboden, Drohung an Nachbarin, die alles beobachtet hat
S7	Besuch Dreyman bei Jerska, Gespräch über Berufsverbot
S8	Wiesler in Abhörzentrale auf Dachboden, Vorbereitungen Geburtstagsfeier von Dreyman, Ankunft der Gäste, Wiesler hört alles mit
S9	Geburtstagsfeier, Gespräch Dreyman und Jerska, Vorwurf von Hauser, dass Regisseur Schwalber für Staatssicherheit arbeitet, Dreyman packt Geschenke aus („Die Sonate vom guten Menschen“), Liebesszene, abgehört durch Wiesler
S10	MfS-Zentrale, Wiesler sucht Akte von Jerska, Kantine, Gespräch Grubitz
S11	Dreyman am Schreiben, Wiesler Skizze der Wohnung am Dachboden, Hempf belästigt Sieland in Auto, Dreyman sieht Freundin aussteigen, Zusammenbruch Sieland im Bad, Dreyman am Klavier, Umarmung im Bett
S12	Wiesler zu Hause, Prostituierte, Wiesler in Wohnung von Dreyman,

¹⁵⁵ Dueck, *The Humanization of the Stasi*, 599.

	Gespräch Dreyman und Sieland
S13	Dreyman erhält Information, dass Jerska Selbstmord begangen, spielt „Die Sonate vom guten Menschen“, Wiesler ergriffen
S14	Wiesler in Aufzug, Kind fragt, ob er bei Stasi ist
S15	Grubitz und Hempf im Auto, Überwachung Dreyman und Sieland angeordnet
S16	Dreyman Bitte an Sieland sich nicht mit Hempf zu treffen, Wiesler hört mit
S17	Lokal, Aufeinandertreffen Sieland und Wiesler
S18	Wiesler liest Bericht von Kollegen, Sieland zu Dreyman zurückgekehrt
S19	Begräbnis Jerska, Dreyman Text über Selbstmord in DDR
S20	Dreyman bei Hauser (Wohnung auch verwandt), Treffen mit Wallner, Test ob Wohnung von Dreyman überwacht, Wiesler meldet nichts
S21	Besprechung mit „Spiegel“-Redakteur, von Wiesler überwacht, neue Schreibmaschine für Dreyman, Forderung Wiesler OV zu verkleinern
S22	Dreyman schreibt Bericht für „Spiegel“, Wiesler fälscht Protokoll, Nachrichtenbeitrag über „Spiegel“-Bericht
S23	Stasi-Zentrale, Grubitz muss sich rechtfertigen, Schriftexperte konsultiert
S24	Grubitz und Hempf in Auto, Anordnung Festnahme Sieland, bei Arzt verhaftet, durch Gespräch mit Grubitz als IM angeworben
S25	Staatssicherheit durchsucht Dreymans Wohnung, verläuft erfolglos
S26	Gespräch Dreyman/Hauser/Wallner über möglichen Verrat durch Sieland, Verhör von Sieland durch Wiesler, verrät Versteck, Sieland freigelassen
S27	Wohnung Dreyman und Sieland, Eintreffen Staatssicherheit, Entdeckung des Verstecks, Schreibmaschine bereits entfernt, Sieland läuft in Auto (Selbstmord), Wiesler Strafversetzung angekündigt
S28	4 Jahre und 7 Monate später, Wiesler in Postkontrolle, Mauerfall
S29	2 Jahre später, Dreyman in Theater, Gespräch mit Hempf, Erkenntnis, dass er komplett überwacht wurde, findet Wanzen in Wohnung
S30	Dreyman nimmt Einsicht in Stasi-Akte über ihn, erfährt alles, Erkenntnis,

	dass Wiesler ihn geschützt hat
S31	Dreyman sucht Wiesler, beobachtet ihn, kann ihn aber nicht ansprechen
S32	2 Jahre später, Wiesler sieht neues Buch von Dreyman in Buchhandlung („Die Sonate vom guten Menschen“), Widmung an ihn

Auch bei „Das Leben der Anderen“ liefert das Sequenzprotokoll einen ersten Überblick über die Struktur. So fällt auf, dass sich der Film, der eine Dauer von 137 Minuten hat und somit das längste der drei ausgewählten Beispiele ist, in drei Akte unterteilen lässt. Zusätzlich stechen gerade gegen Ende des Beitrags von Florian Henckel von Donnersmarck aus dem Jahr 2006 die drei Zeitsprünge heraus, die zunächst ins Jahr 1989 zum Fall der Mauer, dann zur Erkenntnis Dreymans, dass er überwacht wurde sowie zur Suche nach seinem „Beschützer“ zwei Jahre später und schließlich zu Wiesler in der Buchhandlung weitere zwei Jahre später führen und die Geschichte abrunden. Trotzdem wird die Handlung chronologisch erzählt, beginnend beim ersten Verhör Wieslers bis hin zum „Happy End“ im Buchgeschäft.

Zum ersten Akt kann man die Sequenzen S1 bis S12 zählen, in denen Wiesler als vorbildlicher Mitarbeiter der Staatssicherheit gezeigt wird, der die Überwachung Dreymans überhaupt erst einleitet. Diese Phase kann als Exposition bezeichnet werden, der Zuseher lernt die Charaktere und deren Lebenswelt kennen. Den Wendepunkt stellt die 13. Sequenz dar, findet dabei doch ein gewisser Umschwung statt als der Stasi-Hauptmann „Die Sonate vom guten Menschen“ hört und dadurch so sehr gerührt ist, dass er die Seiten wechselt. Die Lage spitzt sich in den Folgesequenzen mehr und mehr zu, bis schließlich in Sequenz S27 ein dramaturgischer Höhepunkt erreicht wird. Das Eingreifen beziehungsweise die Sabotage Wieslers wird durch Grubitz aufgedeckt und Sieland läuft von Schuldgefühlen geplagt in ein Auto. In diesem Moment kommt es zu einem erneuten Wendepunkt, da Wiesler seine Stellung beim MfS und Dreyman seine Lebensgefährtin verliert, wodurch beide Charaktere ihren Tiefpunkt erreichen. Diese gesamte zweite Phase wird steigende Handlung mit Höhepunkt genannt. Im letzten Akt kann wieder eine Art Erlösung für die Protagonisten hergestellt werden, da Dreyman erfährt, dass er die ganze Zeit überwacht und nur durch die Hilfe Wieslers geschützt wurde und Wiesler die Anerkennung für sein Handeln in der Widmung zum Buch „Die Sonate vom guten Menschen“ findet. Beide Charaktere

haben zwar schreckliches Leid erfahren müssen, können dieses aber überwinden und nach dem Mauerfall einen Neuanfang machen. Diese letzte Phase gilt als Lösung beziehungsweise könnte man sogar von einem Happy End sprechen.

Wie bereits bei den ersten beiden Filmen praktiziert, soll auch in Bezug auf „Das Leben der Anderen“ ein Einstellungsprotokoll zur exakteren Analyse dienen. Im Gegensatz zu den vorangegangenen Protokollen, soll an dieser Stelle aber nur eine Szene untersucht werden, welche die Staatssicherheit darstellt. Grund dafür ist die Tatsache, dass diese mit einer Dauer von knapp sechs Minuten um einiges länger ist als die übrigen Beispiele und daher bereits viele Informationen transportiert.

3.6.2 Einstellungsprotokoll

Szene: Verhör Wiesler/Unterricht Wiesler (0:00:19-0:05:44)

Nr.	Handlung	Dialog	Geräusche	Kamera	Zeit
1	Mann wird von Wärter durch Gang geführt, die beiden bleiben vor Tür stehen	Stehenbleiben. Blick nach unten. Weitergehen. Anrede: Herr Hauptmann.	Schritte, Signalton, Klopfen an Tür	Halbnah, Tracking Shot, Kamera bleibt stehen, Amerikanisch, Halbtotale	25''
2	Aufnahmegerät und Finger der auf Knopf drückt	Herein.	Klicken des Aufnahmegeräts	Detail	3''
3	Stasi-Hauptmann an Schreibtisch, richtet sich Stuhl zu recht	...	Schließen der Lade mit Aufnahmegerät	Nah	3''
4	Mann und Wärter treten in Büro ein	Setzen Sie sich.	Drücken der Türschnalle, Schritte	Halbtotale	3''
5	Wiesler macht sich Notizen	...	Schritte	Nah, leichte Untersicht auf Wiesler	1''
6	Gefangener setzt sich, legt Hände auf Tisch	Halbnah	3''
7	Wiesler schaut Gefangenen noch immer nicht an, blickt auf Notizen und gibt Anweisungen	Hände unter die Schenkel.	...	Nah, leichte Untersicht auf Wiesler	1''
8	Gefangener mit Händen am Tisch	Flächen nach unten.	...	Halbnah	2''
9	Gefangener legt Hände unter Schenkel	Detail Hände	3''
10	Hauptmann am Schreibtisch, nickt Wärter zu	Nah	1''
11	Wärter verlässt Raum	...	Schließen der Tür	Halbtotale	2''

12	Hauptmann verhört den Gefangenen, faltet die Hände vor sich	Was haben Sie uns zu erzählen?	...	Nah, Schuss-Gegenschuss, Untersicht auf Hauptmann, Aufsicht auf Verdächtigen	2''
13	Gefangener schüttelt Kopf	Ich habe nichts getan. Ich weiß nichts.	...	Halbnah	5''
14	Wiesler mit strengem Blick	Sie haben nichts getan, wissen nichts? Sie glauben also, dass wir unbescholtene Bürger einfach so einsperren, aus einer Laune heraus?	...	Nah	8''
15	Gefangener antwortet	Nein, ich... Wenn Sie unserem humanistischen System so etwas zutrauen,...	...	Halbnah	4''
16	Wiesler	...dann hätten wir schon recht, Sie zu verhaften, auch wenn sonst gar nichts wäre.	...	Nah	3''
17	Gefangener ist sprachlos, verwundert, dass er als „Häftling“ angesprochen wird	Wir wollen Ihrem Gedächtnis ein wenig nachhelfen, Häftling 227. Ihr Freund und Nachbar, ein gewisser Pirmasens Dieter hat am 28.September...	...	Nah	13''
18	Wiesler	...Republikflucht begangen. Und wir haben Grund zu der Annahme, dass ihm geholfen wurde.	...	Nah	4''
19	Gefangener zuckt mit den Schultern	Ich weiß darüber gar nichts. Er hat mir nicht mal gesagt, dass er rüber wollte.	...	Nah	4''
20	Wiesler macht Notizen	Ich hab's erst im Betrieb erfahren. Beschreiben Sie mir doch bitte einmal, was Sie an diesem 28.September gemacht haben. Das hab ich doch schon zu Protokoll gegeben. Bitte noch einmal!	...	Nah	11''
21	Gefangener wirkt schon genervt von Fragen	Ich war mit meinen Kindern im Treptower...	...	Nah	3''
22	Wiesler macht weiterhin Notizen	...Park spazieren, am Ehrenmal. Dort traf ich meinen alten Schulfreund,...	Bleistift auf Papier	Nah	3''

23	Gefangener fährt fort, blickt vorsichtig zu Wiesler	...Max Kirchner. Wir gingen zusammen zu ihm nach Hause und haben bis in die späten Abendstunden Musik gehört.	...	Nah	6''
24	Wiesler blickt von Notizen auf und schaut Gefangenen skeptisch an	Er hat ein Telefon. Sie können ihn anrufen. Er wird Ihnen das alles bestätigen.	...	Groß	4''
25	Tonbandgerät, Finger	...Ich kann Ihnen gerne die Nummer geben.	Taste am Tonbandgerät	Detail, Schwenk nach unten	3''
26	Hörsaal mit Studenten und Stasi-Hauptmann	Die Gegner unseres Staates sind arrogant. Merken Sie sich das.		Totale	5''
27	Hauptmann	Wir müssen Geduld mit ihnen haben. Etwa 40 Stunden Geduld. Spulen wir ein wenig vor.	Betätigen der Taste am Tonbandgerät	Halbnah, leichte Fahrt nach links	6''
28	Tonbandgerät	...	Spulen der Tonbänder	Detail	2''
29	Verhör, Gefangener ist erschöpft	Bitte lassen Sie mich schlafen.	Schritte, Tür hinter ihm geöffnet	Halbtotale, Schwenk nach rechts	5''
30	Hauptmann am Schreibtisch, kontrolliert Protokoll	Die Hände unter die Schenkel.	Tür geschlossen	Nah	3''
31	Verhörter Mann hält schützend Hände vor sein Gesicht	Nah	3''
32	Wiesler bleibt hartnäckig und stellte dieselbe Frage wie zuvor	Schildern Sie mir noch einmal, wie Sie den 28.September...	...	Halbtotale	2''
33	Gefangener kann kaum noch am Sessel sitzen, wird von Wärter aufgerichtet	...verbracht haben. Bitte...nur eine Stunde...	Schritte	Halbtotale, leichte Aufsicht	6''
34	Studenten in Hörsaal hören Aufzeichnung konzentriert zu, einer von ihnen erhebt Stimme	...nur ein bisschen schlafen. Sagen Sie mir noch einmal, was Sie an dem Tag gemacht haben. Warum müssen Sie ihn so lange wachhalten?	Tonbandaufzeichnung, Schluchzen	Halbtotale, Fahrt nach rechts	14''
35	Hauptmann vor Tafel, blickt bei Wortmeldung auf	Halbnah	3''
36	Student stellt Methode in Frage	Ich meine, das ist doch unmenschlich.	...	Halbtotale	2''
37	Wiesler geht von Tafel zu Schreibtisch	...	Schritte	Halbnah	4''

38	Zettel mit Sitzordnung, Kreuz bei einem Namen	Detail	2''
39	Hauptmann spricht vor Klasse	Ein unschuldiger Häftling wird mit jeder Stunde, die man ihn länger dabehält, zorniger, wegen der Ungerechtigkeit, die ihm wiederfährt. Er schreit. Er tobt. Ein Schuldiger wird mit den Stunden immer ruhiger und schweigt oder weint.	Tonbandaufzeichnung im Hintergrund	Halbnah, leichter Schwenk nach links	15''
40	Student hört zu, nickt und blickt nach unten	Er weiß, dass er zu Recht dort sitzt.	...	Nah	3''
41	Wiesler vor Tafel	Wenn Sie wissen wollen, ob jemand schuldig ist oder unschuldig, gibt es kein besseres Mittel als ihn zu befragen, bis er nicht mehr kann.	...	Nah, leichter Schwenk nach links	7''
42	Tonbandgerät	...Schulfreund Max Kirchner...	Einrasten des Taste	Detail	2''
43	Verhörter mit Tränen in Augen in Verhörzimmer	Wir sind zusammen zu ihm nach Hause gegangen...	...	Nah	3''
44	Wiesler macht Notizen	...und haben Musik gehört...	...	Halbnah	4''
45	Verhörter spricht	...bis in die späten Abendstunden. Er hat ein Telefon...	...	Nah	7''
46	Hauptmann hört zu	...Sie können ihn anrufen. Er wird das alles bestätigen.	Klicken der Taste	Nah	4''
47	Wiesler in Hörsaal, blickt von Tonbandgerät auf	Fällt Ihnen etwas auf an seiner Aussage?	...	Nah	6''
48	Student mit Wortmeldung	Er sagt das gleiche wie am Anfang.	...	Nah	2''
49	Hauptmann verbessert Studenten	Er sagt dasselbe wie am Anfang. Wort für Wort.	...	Nah, leichte Untersicht	3''
50	Studenten im Hörsaal	Wer die Wahrheit sagt, kann beliebig umformulieren und tut es.	...	Halbtotale	5''
51	Hauptmann vor Tafel, erklärt und betätigt Tonbandgerät	Ein Lügner hat sich genaue Sätze zurechtgelegt, auf die er bei großer Anspannung zurückfällt. 227 lügt. Wir haben zwei wichtige Indizien und können die Intensität erhöhen.	Klicken der Taste	Nah, Schwenk nach unten zu Tonbandgerät	18''

52	Verhör geht weiter, Wiesler mit Drohung	Wenn Sie uns den Namen des Fluchthelfers nicht nennen, muss ich noch heute Nacht Ihre Frau verhaften lassen.	...	Nah	2''
53	Gefangener mit Tränen in den Augen, blickt Wiesler entsetzt an, schließlich beginnt er zu weinen	Jan und Nadja kommen in eine staatliche Erziehungsanstalt.	...	Nah	6''
54	Wiesler kalt	Wollen Sie das?	...	Nah	4''
55	Gefangener blickt nach unten, weint immer noch	Wie heißt der Fluchthelfer? Wer war es? Nochmal!	...	Nah	10''
56	Wiesler macht Notizen, fragt nach und wiederholt Namen von Fluchthelfer	Deutlicher! Gläske, Werner Gläske. Werner Gläske	Bleistift auf Papier	Nah	7''
57	Wiesler vor Tafel, hört konzentriert Tonband zu, blickt zu Studenten	Ruhe.	Geflüster, Schritte	Nah, Schwenk nach links	3''
58	Hörsaal, Studenten sprechen	...	Geflüster, Schritte	Halbtotale	3''
59	Hauptmann ermahnt, geht vor Tafel auf und ab	Ruhe. Hören Sie!	...	Halbnah	7''
60	Hauptmann zieht Bezug von Sessel in Verhörzimmer ab	...	Schrauben	Halbnah	6''
61	Hörsaal mit Studenten und Hauptmann	Kann mir jemand sagen, was das ist?	Geräusche von Tonband	Totale	3''
62	Hauptmann erneut beim Abziehen des Bezuges	...	Schrauben	Halbnah	4''
63	Hörsaal mit Studenten und Hauptmann	Die Geruchskonserve...	Geräusche von Tonband	Totale	2''
64	Hauptmann vor Tafel	...für die Hunde.	...	Nah, leichte Untersicht	2''
65	Bezug wird in Glas zur Konservierung gegeben	Sie ist bei jedem Gespräch mit Untersuchungshäftlingen abzunehmen und nie zu vergessen.	Schließen der Konserven	Detail	7''
66	Wiesler bewegt sich	Bei Verhören arbeiten Sie mit Feinden des Sozialismus.	Einrasten der Taste, Schritte	Nah, Fahrt nach rechts	7''
67	Wiesler stellt sich vor Klasse	Vergessen Sie das nie.	...	Halbtotale	2''
68	Hauptmann beendet Vortrag	Guten Tag!	Klatschen	Nah	2''

Wie schon zuvor erwähnt, handelt es sich bei der ausgewählten Szene in „Das Leben der Anderen“ um eine äußerst lange Sequenz, die den Beginn des Films markiert. Sie zeigt Wiesler zunächst bei einem Verhör und schließlich im Hörsaal, wo er an Hand des aufgezeichneten Verhörs Studenten über das richtige Vorgehen in solchen Situationen unterrichtet. Aufgrund der Tatsache, dass abgesehen von der Länge auch der Inhalt dieser Anfangsphase sehr ergiebig ist, wird bei dem Werk von Florian Henckel von Donnersmarck kein zweiter Abschnitt analysiert werden.

Besagte Szene erstreckt sich über 5:25 Minuten und besteht aus insgesamt 68 Einstellungen. Diese beträchtliche Anzahl ergibt sich neben der Dauer durch die für Verhörscenarien typischen Schuss-Gegenschuss-Einstellungen. Die Kameraeinstellungen sind zumeist ruhig gewählt, einzig während des Unterrichts von Wiesler sind mehrere Kamerafahrten beziehungsweise Schwenks zu erkennen. Als besonders auffällig kann der Einsatz der Perspektiven beschrieben werden, wird Wiesler während des Verhörs, aber auch danach im Hörsaal zumeist aus einer leichten Untersicht gezeigt, was ihn dominant wirken lässt. Der Gefangene, der ihm gegenüber sitzt, wird hingegen leicht von oben dargestellt, also aus einer Aufsicht. Die Studenten werden in Normalsicht gefilmt, sprich sie sind zwar nicht ganz mit dem Stasi-Hauptmann gleichzusetzen, finden sich aber auch nicht in einer komplett untergeordneten Rolle wie der Verhörte wieder. Somit wird auch in dieser Sequenz die Hierarchie durch die Wahl der Perspektiven zusätzlich betont.

In Bezug auf die Einstellungsgrößen überwiegen wie in den bereits vorher untersuchten Beispielen die „Nahen“ und „Halbnahen“, was einmal mehr den Fokus auf die Gefühle rückt. Dieser Sachverhalt kann insbesondere beim Verhör aufschlussreich sein, erkennt man doch, dass der Gefangene eine Reihe von Emotionen zwischen Angst, Wut und Verzweiflung durchmacht, während Wiesler ohne eine Miene zu verziehen sachlich vorgeht. Überdies kann man in der ersten Szene mehrere Detailaufnahmen ausmachen, die sich weitestgehend den Behelfen von Wiesler und der Staatssicherheit im Allgemeinen widmen. So werden das Tonbandgerät und die Geruchskonserven aus nächster Nähe gezeigt, um die Gerätschaften der Geheimpolizei besonders hervorzuheben.

Auf der Ebene des Hörbaren überwiegen der Dialog und die Geräusche im Verhörraum beziehungsweise Hörsaal, auf Musik wird die gesamte Szene hindurch verzichtet. Dadurch wird das Gesprochene in den Vordergrund gerückt, wobei ebenso die Geräusche der bereits erwähnten Stasi-Behelfe deutlich zu hören sind.

Daraus kann man folgern, dass in der ausgewählten Sequenz schon alleine aus auditiver Sicht die Methoden der Staatssicherheit betont werden. Der Zuseher erfährt in den ersten fünf Minuten, wie die Stasi-Mitarbeiter beim Aushorchen der Gefangenen agieren und welche Instrumente sie dazu verwenden.

Eine weitere Besonderheit stellen die Inserts dar, die gerade zu Beginn zahlreich eingesetzt werden und zur Orientierung dienen sollen. So erhält der Zuseher eingangs die Informationen über das exakte Jahr, in dem sich die Handlung entfaltet sowie die verschiedenen Orte, die für das Verständnis von Bedeutung sind.

Auch aus inhaltlicher Sicht ist die ausgewählte Szene ergiebig, wird zum einen der Hauptcharakter des Films eingeführt und gleichzeitig auf die Methoden und das Wirken der Staatssicherheit geblickt. Der Stasi-Hauptmann Wiesler wird als gefühlloser Geheimpolizist gezeigt, der strikt nach seinen Vorgaben handelt und für den das Verhör reinste Routine ist. Er kümmert sich nicht darum, wer ihm gegenüber sitzt, sondern arbeitet Punkt für Punkt seine Fragen ab, um zum gewünschten Resultat zu gelangen. Dadurch werden gleichzeitig einige Charakteristika des Vorgehens der Staatssicherheit in solchen Situationen sichtbar. Die Verhörstrategien beschränken sich dabei aber hauptsächlich auf psychologische Maßnahmen wie die mehrfach wiederholten Fragen, die Ausübung von Druck und die Androhung von Konsequenzen gegenüber dem Verhörten und seiner Familie illustrieren. Das gesamte Szenario kann als Beispiel dazu herangezogen werden, vor allem die Einstellungen 52-54 zeigen den psychologischen Terror recht eindringlich. Darin droht nämlich Wiesler noch in derselben Nacht Frau und Kinder des Gefangenen verhaften zu lassen, sofern dieser nicht den Namen des Fluchthelfers preisgibt. Zu diesem Zeitpunkt bricht der Verhörte und offenbart sein Mitwissen.

Hinzu kommt noch der Schlafentzug, um die Gefangenen müde zu machen (00:02:30) und die exakte Protokollierung alles Gesagten, um bei der kleinsten Möglichkeit ein Geständnis oder eine Denunziation zu erreichen. Zudem wird das gesamte Verhör aufgezeichnet, was zur Erleichterung der Beweislage beitragen und in weiterer Folge als Anschauungsmaterial für die nächste Generation von Stasi-Mitarbeitern dienen soll, wie besagte Sequenz im Hörsaal belegt.

Hier kommt auch die zweite Ebene der Szene ins Spiel, nämlich der zeitlich versetzte Ablauf von Verhör und Vorlesung, der aber gekonnt vermischt wird. Der Zuseher hört dadurch die Tonbandaufnahmen des Verhörs, während sich der Ort der Handlung bereits in den Hörsaal verlagert hat. So entsteht eine Art Metaebene, welche die

gesamte Sequenz hindurch aufrechterhalten wird. Auch hier schreckt der Stasi-Hauptmann nicht vor seiner Linientreue zurück, notiert er sich schließlich sofort jenen Studenten, der die Grausamkeiten des Verhörs in Frage stellt. Ein Zeichen für die gnadenlose Überwachung, die von der Staatssicherheit praktiziert wurde und nicht einmal in den Ausbildungsstätten Halt machte.

Interessant ist darüber hinaus die Beharrlichkeit, mit der die Staatssicherheit im ausgewählten Abschnitt vorgeht. Dies unterstreicht die Aussage Wieslers in Einstellung 27, wonach man „40 Stunden Geduld“ (00:02:23) mit den Gefangenen haben müsse, um sie zu brechen. Ebenso betont er die Notwendigkeit, den Verhörten so lange zu befragen „bis er nicht mehr kann“ (00:03:32). Beides Exempel für die Ausdauer der Geheimpolizei bei solchen Einvernahmen.

Außerdem kann die bewusste Wortwahl Wieslers während der gesamten Szene, also an beiden Handlungsorten, mitverfolgt werden. Er spricht zunächst in Einstellung 15 von einem „humanistischen System“ (00:01:21) bezogen auf die DDR sowie in Einstellung 26 von „Gegnern unseres Staates“ (00:02:17) und abschließend in Einstellung 66 von „Feinden des Sozialismus“ (00:05:38). Durch diese Bezeichnungen werden die Ansichten Wieslers gegenüber dem Staat und dem vorherrschenden System gut erkennbar. Diese Vorzeigehaltung aus Sicht der Staatssicherheit unterstreicht die Überzeugung, mit welcher der Hauptmann seiner Arbeit nachgeht, auch wenn sich das im Verlauf des Films ändert.

3.6.3 Das Bild der Staatssicherheit in „Das Leben der Anderen“

Wie schon durch die Analyse des Einstellungsprotokolls deutlich wurde, handelt es sich bei „Das Leben der Anderen“ um einen Film, der einen umfassenden Einblick in das Wirken der Staatssicherheit liefert. Da schon besagte Szene formal sowie inhaltlich jede Menge Aufschlüsse über die Darstellung der Staatssicherheit gibt, verwundert es kaum, dass das gesamte Werk aus dem Jahr 2006 als Fundus treffender Beispiele zur Thematik der vorliegenden Arbeit gesehen werden kann. Deshalb soll nun auf den gesamten Film geblickt und das darin vermittelte Bild der ostdeutschen Geheimpolizei kurz zusammengefasst werden.

Zunächst ist es essentiell zu betonen, dass der Beitrag von Florian Henckel von Donnersmarck einer der ersten Spielfilme mit einem Stasi-Hauptprotagonisten ist.

Alleine dadurch ist es wenig verwunderlich, dass die Darstellung von den bisherigen Produktionen zum Thema abweicht. Schließlich steht Wiesler im Zentrum der Handlung und der Zuseher durchläuft die verschiedenen Etappen seiner Wandlung gemeinsam mit ihm. Wird der Stasi-Hauptmann zu Beginn noch als treuer und verantwortungsbewusster Anhänger der Richtlinien des Regimes dargestellt, ändern sich im Laufe des Films seine Ansichten und er wird zum Helden der Geschichte. Man kann folglich von einer Transformation von böse zu gut und daraufhin vom klassischen Erlösungsnarrativ ausgehen. Wiesler gewinnt, obwohl er eigentlich verliert, erhält aber dadurch wieder seine Menschlichkeit zurück.¹⁵⁶

Ansonsten herrscht das typische negative Stasi-Bild auch in „Das Leben der Anderen“ vor, wenn auch etwas differenzierter als in vielen anderen Werken. Minister Hempf und Oberstleutnant Grubitz können als die berechnenden, kalten Führungspersönlichkeiten bezeichnet werden, die nur auf ihr eigenes Wohl aus sind und jedes nur erdenkliche Mittel in Betracht ziehen, um ihre Vorstellungen durchzusetzen. Interessant ist diesbezüglich auch die Hierarchie, da Wiesler Grubitz untersteht, dieser aber wiederum Hempf. Das Problem der hierarchischen Verbindung zwischen SED und Staatsicherheit wird somit personalisiert und es kommt zu einer Reihe von Verwicklungen, die zeigen, dass Eigeninteressen und Aufstiegschance über alles andere gestellt wurden.¹⁵⁷

Dazu passend wird der Umgang mit niedriger gestellten Mitarbeitern innerhalb der Staatssicherheit im Film mehrmals verdeutlicht. Besonders sticht dabei die Sequenz S10 hervor, in der Wiesler und Grubitz beim Essen in der Kantine auf einen Mitarbeiter treffen, der gerade Witze über Erich Honecker macht. Grubitz stellt ihn zunächst bloß und droht mit Konsequenzen, nur um im Anschluss selbst zu lachen zu beginnen und seinerseits Witze zum Besten zu geben. Dies wäre an sich keine Erwähnung wert, wäre nicht die Sequenz S28 in der Postkontrolle, wo man selbigen Mann hinter dem versetzten Wiesler erkennen kann – er wurde also ebenfalls bestraft. Auch wenn diese kleine Randnotiz erst beim mehrfachen Ansehen auffällt, so wird doch unterstrichen, dass das MfS keine Gnade mit Mitarbeitern kannte, die gegen das Regime gerichtete Gedanken verbreiteten, selbst wenn es sich wie in diesem Fall bloß um Witze unter Kollegen handelte.

¹⁵⁶ vgl. *Berghahn*, Remembering the Stasi, 324f.

¹⁵⁷ vgl. *Manfred Wilke*, Fiktion oder erlebte Geschichte? Zur Frage der Glaubwürdigkeit des Films „Das Leben der Anderen“. In: *German Studies Review*, 31(3), (2008) 591.

Zudem wird die Staatssicherheit bei den diversen Durchsuchungen und dem Verwanzen von Wohnungen, oder kürzer gesagt beim Operativen Vorgang gegen die DDR-Bürger in der für sie typischen Härte und Skrupellosigkeit gezeigt. Gerade bei der Komplettüberwachung, die gegenüber Dreyman angeordnet wird, sieht man beinahe alle Facetten des Wirkens des Ministeriums für Staatssicherheit. So wird in Abwesenheit der verdächtigen Person in dessen Wohnung eingedrungen und alles verwantzt, während gleichzeitig auch außerhalb eine ständige Überwachung stattfindet. Möchte man schließlich konkret etwas finden, wird in diversen Durchsuchungen alles auf den Kopf gestellt, um belastendes Material sicherzustellen. Egal auf welchen Wegen, das MfS wird in „Das Leben der Anderen“ mit dem unbedingten Willen gezeigt, die betreffenden Personen anklagen und somit ihren Grundverdacht bestätigen zu können.

Ebenso drastisch zeigt der Film die Anwerbung von Inoffiziellen Mitarbeitern, eine Aufgabe, die wie bereits mehrmals angesprochen, einen großen Stellenwert im Funktionieren des Überwachungsapparates innehatte. Dies wird anhand des Umgangs mit Christa-Maria Sieland verdeutlicht, die als Freundin von Dreyman solange bearbeitet wird, bis sie schließlich zustimmt als IM zu fungieren und sich gegen ihren Lebensgefährten zu stellen. Dazu ist der Staatssicherheit jedes Mittel recht, im Fall von Sieland wird ihr gedroht, ihrem Beruf als Schauspielerin nicht mehr nachgehen zu dürfen und mit einem Berufsverbot belegt zu werden. Sie gibt nach und unterschreibt beim MfS, wird aber von so starken Schuldgefühlen geplagt, dass sie in weiterer Folge Selbstmord begeht. Auch dieser Gesichtspunkt findet also im Film seine Betonung und das vollkommen zurecht, bedenkt man die vielen Einzelschicksale, die in unmittelbarem Zusammenhang mit der Verpflichtung beziehungsweise dem Wirken von Inoffiziellen Mitarbeitern standen.

Ein letzter zentraler Aspekt, der in „Das Leben der Anderen“ zum Gesamtbild der Stasi beiträgt, ist das Verhältnis zwischen dem Überwachungsorgan und Künstlern. Dabei wird deutlich, dass eine enorme Willkür gegenüber dieser Berufsgruppe herrschte, was auch am Schicksal Georg Dreymans ersichtlich wird. So wurden Kunstschaaffende, die nach Meinung des Regimes linientreu waren, unterstützt, sobald Zweifel über deren Gesinnung aufkamen aber sofort überwacht und verfolgt. Berufsverbote und Gefängnisstrafen waren also keine Seltenheit, wodurch die ambivalente Beziehung zwischen Staatssicherheit und Künstlern klar hervorgehoben wird. Wilke führt dies in seinem Aufsatz auf das von der SED-

Führung vertretene dichotomische Weltbild zurück, das es ihr erlaubte menschliches Handeln klar zu kategorisieren. Besonders betroffen waren davon die Künstler, die laut der Partei als „Ingenieure der Seele“ kontrolliert und genutzt werden sollten.¹⁵⁸ Zusammengefasst könnte man das vermittelte Bild der Staatssicherheit in „Das Leben der Anderen“ als ambivalent bezeichnen. Auf der einen Seite stehen die typischen Vorgehensweisen und Charakterzüge der Geheimpolizei, wie die bereits erwähnten Überwachungen, Dursuchungen sowie Anwerbungen Inoffizieller Mitarbeiter. Ebenso kann dazu noch die moralische Verkommenheit der Führungselite hinzugefügt werden, die in Form von Grubitz und Hempf auch eine starke Betonung findet. Die Stasi wird somit im Film mit allen ihren Methoden sehr negativ gezeigt, einzig der Hauptprotagonist vollzieht einen Sinneswandel und nutzt die Instrumente des Regimes sogar, um Dreyman zu retten. Die Folgen sind für ihn verheerend, da er seine Stellung verliert und nur mehr in einer untergeordneten Funktion einer monotonen Arbeit nachgehen darf. Die Geheimpolizei straft also den gewandelten Wiesler, ein Zeichen dafür, dass jegliche Abweichung von der vorgegebenen Linie als Vergehen angesehen wurde. Dennoch vermittelt „Das Leben der Anderen“ ein optimistisches Gefühl. Politische Aspekte werden zugunsten von Emotionen beiseite geschoben, um die Aussage deutlich zu machen, dass sich jeder Mensch ändern kann und daher auch die Stasi-Funktionäre.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Wilke, *Fiktion oder erlebte Geschichte?*, 593.

¹⁵⁹ vgl. *Berghahn*, *Remembering the Stasi*, 332.

3.7 Gegenüberstellung der Filmbeispiele

Nachdem bereits ausführlich auf die einzelnen Filme sowie die ausgewählten Sequenzen eingegangen wurde, sollen in diesem abschließenden Kapitel die einzelnen Beispiele gegenübergestellt und resümiert werden. Dabei sollen die drei behandelten Filme an Hand von einigen Gesichtspunkten verglichen werden, um am Ende zu einer Schlussfolgerung zu gelangen, wie die Staatssicherheit dargestellt wird beziehungsweise welche Unterschiede und Überschneidungen vorherrschen. Ebenso soll noch einmal auf den Begriff des kulturellen Gedächtnisses geblickt und dieser mit den Ergebnissen der Analysen abgeglichen werden.

Zunächst ist es schon aufschlussreich auf inhaltlicher Ebene erste Vergleiche zu ziehen. So steht bei „Die Stille nach dem Schuss“ das Leben der Terroristin Rita Vogt im Vordergrund. Die Geschichte befasst sich also mit einer Westdeutschen, die aufgrund ihrer Ansichten und Handlungen auf eine Zusammenarbeit mit der Staatssicherheit angewiesen ist. Demgegenüber wird in „Wie Feuer und Flamme“ die Liebesbeziehung zwischen Nele und Captain, sprich einem Mädchen aus dem Westen und einem Jungen aus dem Osten, in den Vordergrund gerückt. Ebenso liegt der Fokus auf dem Verhältnis zwischen den Punks und der Staatssicherheit. Beim dritten Filmbeispiel hingegen ist die Ausgangsposition eine ganz andere, da ein Stasi-Hauptmann und dessen Wandlung von „böse zu gut“ im Mittelpunkt steht. Darüber hinaus wird in „Das Leben der Anderen“ der Umgang des Ministeriums für Staatssicherheit mit den Künstlern in der DDR gezeigt.

Es fällt also relativ rasch auf, dass die ausgewählten Werke trotz ihres ähnlichen Schwerpunktes, nämlich dem Wirken und den Methoden der Geheimpolizei, jeweils andere Themen und Bevölkerungsgruppen ins Zentrum rücken. Folglich kommt es auch zu unterschiedlichen Ausprägungen bei der Darstellung der Staatssicherheit.

Volker Schlöndorff liefert in seiner Arbeit anstatt des typisch negativen ein über weite Strecken positiveres Bild der Staatssicherheit. Es werden zwar durchaus auch die Schattenseiten in Form von Verhaftungen und Verhören gezeigt, generell kann man aber von einer ambivalenten Charakterisierung sprechen. Schlöndorff meidet bewusst vorherrschende Klischees zur Thematik und verzichtet auf die ansonsten stark vertretene Dichotomie Gut gegen Böse. Dies wurde dem Film in der unmittelbaren Rezeption aber vorgehalten, bezichtigten viele den Regisseur einer Beschönigung der tatsächlichen Umstände in der DDR sowie des Kontrollorgans. Hierbei muss man aber bedenken, dass es wohl eher seine Intention war zu zeigen,

dass es nicht nur eine Art von Stasi-Mitarbeiter gab, diese durchaus freundlich auftreten und sich ebenso verstellen konnten, um ihre Ziele zu erreichen.

In „Wie Feuer und Flamme“ hingegen fällt die Darstellung der ostdeutschen Geheimpolizei eher einseitig aus. Sie wird im Werk von Connie Walther als gesichtsloser Apparat gezeigt, der ausschließlich überwacht, kontrolliert und verhört. Kein einziger Mitarbeiter wird näher charakterisiert, deren Sichtweisen oder Motivation werden dem Zuseher also vorenthalten. Hinzu kommen noch die zahlreichen Verhaftungs- und Verhörsszenen, in denen die Staatssicherheit als das Böse schlechthin gezeichnet wird, das die Liebesbeziehung zwischen Nele und Captain unterbinden und die jugendlichen Punks um jeden Preis einsperren möchte. Florian Henckel von Donnersmarck offeriert wiederum eine eigene Variante, indem er einen Stasi-Mitarbeiter zum Hauptprotagonisten macht. So kommt es zu einer differenzierteren Darstellung, da die Staatssicherheit zwar in all ihrer Härte äußerst negativ gezeigt wird, durch die Wandlung von Wiesler aber ebenso die Menschlichkeit betont wird. Man könnte die Art der Charakterisierung somit zwischen den ersten beiden Filmen einordnen, da eindeutig negative aber ebenso positive Seiten vorgestellt werden und dadurch die Täterperspektive besser verständlich wird. Trotz der ebengenannten Unterschiede steht fest, dass die Staatssicherheit in allen drei Spielfilmen in irgendeiner Form negativ gezeigt wird. Nicht nur findet man in jedem der untersuchten Werke Verhöre, Verhaftungen und Überwachungen, auch die Allgegenwart und Allwissenheit der ostdeutschen Geheimpolizei wird immer wieder hervorgehoben. Zudem wird wie bereits einleitend erwähnt der Umgang mit verschiedenen Bevölkerungsgruppen gezeigt und auch dabei fällt auf, dass das Ministerium für Staatssicherheit in keinem Bereich Milde walten ließ.

Zieht man nun die schon mehrfach angesprochene theoretische Fundierung der vorliegenden Arbeit rund um das kulturelle Gedächtnis heran, hilft es auch an dieser Stelle die Analyseergebnisse mit der Theorie abzugleichen. Lässt man zunächst die Erkenntnisse aus dem Theorieteil Revue passieren, kann man feststellen, dass das kulturelle Gedächtnis durch eine Reihe von Kriterien charakterisiert wird. Dazu gehören allen voran die Alltagsferne sowie die damit verbundene Orientierung an Fixpunkten, also an bedeutenden vergangenen Ereignissen. Die Erinnerung an ebendiese Begebenheiten soll durch das kulturelle Gedächtnis aufrechterhalten werden, weshalb zum einen das Speichern der Inhalte zur Erhaltung des Selbstbildes und zum anderen die Weitergabe des Wissens als Hauptaufgaben

bezeichnet werden können. Beim filmischen kulturellen Gedächtnis sind zudem die lebensweltliche Anbindung an die kollektiven Gedächtnisse der Zuschauer und die Betonung des individuellen Rezeptionsaktes wichtig. Hinzu kommen noch Definition und Redefinition als Prozesse zur Festlegung der erinnerten Diskurse.¹⁶⁰

Betrachtet man die analysierten Filme vor diesem Hintergrund, fällt auf, dass sowohl „Die Stille nach dem Schuss“ als auch „Wie Feuer und Flamme“ und „Das Leben der Anderen“ die grundlegenden Kriterien erfüllen und somit als Erinnerungsträger des kulturellen Gedächtnis rund um das Wirken und die Methoden der Staatssicherheit erachtet werden können. Allesamt zeichnen sie sich durch ihre Alltagsferne aus, wobei als gemeinsamer Fixpunkt die Zeit der SED-Herrschaft bis hin zum Mauerfall ausgemacht werden kann. Gleichzeitig bleibt der Bezug zur Lebenswelt der Zuseher erhalten, da die Nachwirkungen des MfS-Regimes noch lange Zeit spürbar waren und bis heute noch erkennbar sind. Natürlich werden unterschiedliche Begebenheiten in den Vordergrund gerückt, die zentralen Handlungsmuster überschneiden sich aber zu einem großen Teil in allen drei Filmbeispielen. Man könnte daher folgende Schemata hervorheben, welche zur Definition der Handlungen beitragen: da wäre zunächst das Eingreifen der Staatssicherheit in die Lebenswelt der Charaktere. In jedem der Filmbeispiele wird gerade dieser Aspekt besonders hervorgehoben, fällt die Stasi durch ihre Durchsuchungen und Verhöre sowie das allgemeine Überwachen der Bevölkerung auf. Zudem müssen die Protagonisten der Filme ihre eigenen Interessen denen des Staates unterordnen und sich – wenn auch zum Teil nur für eine begrenzte Zeit – der Staatssicherheit fügen. Eine tatsächliche Veränderung kann erst nach dem Ende des MfS-Regimes erzielt werden, wie man bei Dreyman beziehungsweise Wiesler in „Das Leben der Anderen“ durch die Veröffentlichung des Buches sowie bei Nele und Captain in „Wie Feuer und Flamme“ durch deren Wiedervereinigung im positiven Sinn, bei Rita in „Die Stille nach dem Schuss“ durch ihren Tod im negativen Sinn erkennen kann.

Generell bleibt festzuhalten, dass keiner der Filme tatsächlich mit bestehenden Darstellungstraditionen bricht, sich aber alle differenziert mit dem doch sehr stark bearbeiteten Thema rund um die Repression durch die ostdeutsche Geheimpolizei auseinandersetzen. Sie speichern somit das Wissen über die Stasi-Vergangenheit und ermöglichen zukünftigen Generationen eine Auseinandersetzung damit.

¹⁶⁰ vgl. dazu Kapitel 1.1.2 zum kulturellen Gedächtnis bzw. Kapitel 1.1.3 zum filmischen kulturellen Gedächtnis.

4. Schlussresümee

In diesem abschließenden Kapitel der Arbeit sollen nun die Ergebnisse der Filmanalysen mit den Erkenntnissen aus der Fachliteratur verglichen und mögliche Antworten auf die Forschungsfragen gegeben werden. Daher soll ebenso geklärt werden, inwieweit man bei den drei ausgewählten Filmen zur Thematik von einem filmischen kulturellen Gedächtnis ausgehen kann.

Zunächst bleibt festzuhalten, dass unabhängig vom Filmbeispiel eine große Auswahl an Überschneidungen zwischen filmischer Darstellung und historischer Realität ausgemacht werden kann. Dies verwundert auch kaum, bedenkt man die unzähligen Monate und sogar Jahre, die in die Recherche und Umsetzung der Werke eingeflossen sind und diese zu dem Endprodukt gemacht haben, das die Zuseher vorgelegt bekamen. Natürlich könnte man sich immer wieder mit kleinen Details beschäftigen und sich in Diskussionen verlieren, welche Uniform welcher Stasi-Mitarbeiter tatsächlich getragen hat, im abschließenden Part der vorliegenden Arbeit soll dies aber unbeachtet bleiben. Vielmehr sollen Gleichheiten und Unterschiede in Bezug auf die Darstellung der Methoden und dem Wirken der Staatssicherheit besprochen werden, sind diese doch für das Erkenntnisinteresse maßgeblich.

Wie schon im vorangegangenen Kapitel zur Gegenüberstellung der einzelnen Filme näher besprochen wurde, zeichnet jedes der drei Beispiele ein leicht anderes Bild der Staatssicherheit. Doch trotz dieser Unterschiede treten die Gemeinsamkeiten eindeutig in den Vordergrund. Auf die Details wurde bereits im Einzelnen eingegangen, weshalb nun der Vergleich mit den Ergebnissen aus der Fachliteratur stattfinden soll. In diesem Zusammenhang gilt es einige zentrale Aspekte rund um die Methoden und das Wirken der Staatssicherheit, die sowohl im fachwissenschaftlichen Teil als auch bei den Filmanalysen mehrfach zum Vorschein gekommen sind, zu bearbeiten und mit der Forschungsfrage in Beziehung zu setzen. Ein Aspekt, der dabei recht häufig ersichtlich wurde, ist der Eindruck von Allmacht und Allwissenheit, den die Staatssicherheit zu vermitteln versuchte. Wie schon in Kapitel 2.2 behandelt, entwickelte sich die ostdeutsche Geheimpolizei spätestens nach den Ereignissen vom 17. Juni 1953 zu einem Kontroll-, Steuerungs- und Überwachungsapparat, der sich für jeden Lebensbereich der Bevölkerung interessierte. Durch die rigorose Verschärfung der Methoden wusste das MfS über alle Bürger/innen umfangreich Bescheid und zeigte dieses Wissen, wenn nötig. Dies wird auch in allen drei Filmbeispielen mehrfach hervorgehoben. Egal ob in den

beiden behandelten Gesprächen in „Die Stille nach dem Schuss“, den Verhörsequenzen in „Wie Feuer und Flamme“ oder der ausgedehnten Befragung in „Das Leben der Anderen“, in jeder der analysierten Szenen wird die Allwissenheit und Allmacht der Staatsicherheit betont. Die Verhörleiter wissen stets mehr als deren Gegenüber und nützen diese Informationen in allen nur erdenklichen Varianten aus. Dieser Gesichtspunkt kann auch als essentiell für das Schaffen der ostdeutschen Geheimpolizei erachtet werden, sollte durch das Ausstrahlen einer solchen Omnipotenz Angst geschürt und die Bevölkerung eingeschüchtert werden. Das führt auch gleich zum nächsten Sachverhalt, der in der Filmanalyse deutlich wurde, nämlich die verbreitete Angst vor dem Ministerium für Staatssicherheit. Hierbei gilt in allen drei Filmen, dass die Furcht vor Repressionen allgegenwärtig war. Damit gehen auch die Androhungen einher, die von der Staatssicherheit in vielfältiger Weise praktiziert wurden und ihre Position stärkten. Gerade in den Verhörsequenzen wird dies ersichtlich, wenn beispielsweise Wiesler in „Das Leben der Anderen“ mit der Verhaftung der Familie des Verhörten droht. Ebenso kann man den Sachverhalt in den übrigen Verhörsequenzen beobachten, sei es nun in „Wie Feuer und Flamme“ oder „Die Stille nach dem Schuss“.

Wie ebenfalls aus der Fachliteratur hervorgeht, kam es bei den Vernehmungen zu einem Wandel von gewalttätigen hin zu psychologischen Methoden der Stasi, was in den Filmbeispielen deutlich wird. Nicht durch Gewalt, sondern psychologischen Terror versuchten die Beamten der Geheimpolizei ihre Informationen zu erlangen und entweder Geständnisse oder in vielen Fällen Denunziationen zu erhalten. Auch dieser Aspekt fällt bei allen drei Filmen auf, ist es stets Ziel der Stasi, von den Verhörten entweder ein Geständnis der Tat oder die Anschuldigung und Nennung weiterer Personen zu bekommen. Besonders augenscheinlich wird das in den beiden Analysesequenzen in „Wie Feuer und Flamme“, bei denen Captain jedes Mal nach Mittätern gefragt beziehungsweise aufgefordert wird, seine Freunde zu verraten. Als letzten Schritt sah das MfS schließlich die Anwerbung als Inoffizieller Mitarbeiter, die in Kapitel 2.2 schon ausführlich beschrieben wurde. Deckungsgleich dazu kommt es in allen analysierten Filmen dieser Arbeit ebenfalls zu solchen Versuchen. Beispiele dafür sind Tatjana im Werk von Volker Schlöndorff, die am Ende des untersuchten Verhörs einen Zettel unterbreitet bekommt, Kopfi in „Wie Feuer und Flamme“, die ihre Freunde sogar verrät sowie Christa-Maria Sieland in „Das Leben der Anderen“, die auch keinen anderen Ausweg sieht und sich verpflichten lässt.

Durch diesen Querschnitt wird eindeutig erkennbar, dass die Darstellung der Staatssicherheit, oder besser gesagt deren Wirken und Methoden in der bearbeiteten Literatur sowie den Filmbeispielen sehr ähnlich ausfällt. Natürlich erfolgen in jedem Film unterschiedliche Schwerpunktsetzungen und manche der besprochenen Aspekte kommen in dem einen Beispiel mehr zum Vorschein als in einem anderen. Nichtsdestotrotz treten die ebengenannten Gesichtspunkte in allen Filmen auf und stachen gerade bei den Analysen besonders hervor. Deshalb kann der erste Teil der Forschungsfrage rund um die Gleichheiten und Unterschiede in der Darstellung dahingehend beantwortet werden, dass definitiv die Übereinstimmungen überwiegen. Doch nicht nur die erwähnten Seiten des vermittelten Bildes wirken treffend, auch das allgemeine Bild der Staatssicherheit deckt sich mit dem der Fachliteratur.

Etwas anders sieht dies bei der historischen Relevanz aus, meldeten sich sowohl bei „Die Stille nach dem Schuss“ als auch beim Werk von Florian Henckel von Donnersmarck einige Kritiker zu Wort, welche diesen Punkt bemängelten. War es bei Ersterem die vermeintliche Beschönigung der Staatsicherheit, stand bei „Das Leben der Anderen“ die Authentizität zur Diskussion. Im Einzelnen wurde bereits auf die Hintergründe eingegangen, an dieser Stelle sei noch einmal darauf hingewiesen, dass diese Punkte weder den Wert der Filme für das Erkenntnisinteresse einschränken, noch für das filmische kulturelle Gedächtnis ein Problem darstellen. Schließlich griffen sowohl Volker Schlöndorff als auch Connie Walther und Florian Henckel von Donnersmarck auf das kollektive Wissen rund um die DDR zurück und verwirklichten unter Mithilfe von zahlreichen Beratern und Zeitzeugen ihr Bild der Stasi-Vergangenheit. Wie bereits in den Abschnitten zu den einzelnen Filmen beleuchtet, mag es vielleicht kurios erscheinen, dass alle drei Regisseure aus Westdeutschland kommen und demnach nicht direkt etwas mit der Staatssicherheit zu tun hatten. Doch gerade durch deren „Distanz“ zum Geschehen wird die Darstellung umso glaubwürdiger, da keiner der Filme um eine einseitige Darstellung bemüht ist, sondern eine objektive Bearbeitung der Thematik im Vordergrund steht. Hinzu kommen noch die einzelnen Berater und Mitglieder der Filmcrews, die aus der ehemaligen DDR stammen und somit ihren Input einfließen lassen konnten. Daraus entstanden filmische Abbilder ebendieses Staates und des Regimes, die äußerst ausführlich gestaltet wurden und an Hand von Orten und Gegenständen eine Realität erschufen, die selbst für Zeitzeugen glaubwürdig wirkt.¹⁶¹

¹⁶¹ vgl. *Mugrabi*, Spreewaldgurken, 83.

Stellt man abschließend die theoretische Fundierung den Analyseergebnissen gegenüber, kann man konstatieren, dass alle drei Filme die entsprechenden Kriterien erfüllen und als Träger eines kulturellen Gedächtnisses erachtet werden können. Somit kann bei der Darstellung der Staatssicherheit in den analysierten Werken von einem filmischen kulturellen Gedächtnis gesprochen werden, welches die Erinnerungen an die Methoden sowie das Wirken der ostdeutschen Geheimpolizei speichert und an die jüngeren Generationen weitertransportiert. Denn gerade all jene, die selbst nicht mehr besagten Abschnitt der Geschichte miterlebt haben, können an Hand der Spielfilme trotzdem am kulturellen Wissen darüber teilhaben. Die Inhalte sind zudem für die Erinnerungsgemeinschaft relevant, was ebenso als Notwendigkeit für die ebenerwähnte Form des Erinnerns gilt.

Durch diese Erkenntnisse bleibt festzuhalten, dass entgegen der lange vorherrschenden Meinung Filme sehr wohl als historische Quellen verwendet werden können. Wenn auch in der Geschichtswissenschaft selbst andere Medien ein größeres Ansehen genießen und besser eingesetzt werden können, nehmen Filme vor allem in der Geschichtsdidaktik einen äußerst hohen Stellenwert ein. In Anbetracht der Filmbeispiele kann diese Aussage noch zusätzlich unterstrichen werden, liefern diese doch allesamt eine Vielzahl von Einsatzmöglichkeiten. Natürlich kann das Medium nicht jeden Aspekt eines historischen Ereignisses darstellen, kommt es bekanntlich aus Zeitgründen oft zu Auslassungen beziehungsweise an manchen Stellen aufgrund der Dramaturgie zu Dehnungen bestimmter Begebenheiten. Sofern man sich bei einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Medium darüber im Klaren ist, schmälert dies aber nicht die Anwendungsmöglichkeiten. Somit kann man das zuvor angesprochene Zitat von Ralf Schenk entkräften und „Die Stille nach dem Schuss“, „Wie Feuer und Flamme“ sowie „Das Leben der Anderen“ allesamt als Filme bezeichnen, die ohne Zweifel „weniger auf Äußerlichkeiten und Klischees zurückgreifen, sondern innere Prozesse des Landes und seiner Bewohner subtil rekonstruieren“. ¹⁶² Man könnte diese Aussage sogar noch erweitern und anfügen, dass besagte Spielfilme eine weitere wichtige Gemeinsamkeit haben: nämlich die Funktion als Träger des kulturellen Gedächtnisses über die Stasi-Vergangenheit.

¹⁶² vgl. Schenk, Die DDR im deutschen Film, 38.

Abstract

Die vorliegende Arbeit soll sich mit der Überwachung und Repression durch die Staatssicherheit in der DDR auseinandersetzen und dabei an Hand von ausgewählten Filmen einen Vergleich zwischen historischer Realität und filmischer Darstellung versuchen. Die Bearbeitung der Thematik findet folglich auf zwei Ebenen statt, nämlich einerseits der geschichtswissenschaftlichen Betrachtung der Staatssicherheit, andererseits der Übertragung ihrer Rolle auf eine Reihe von Spielfilmen. Konkret handelt es sich bei den für diese Arbeit ausgesuchten Filmen um „Die Stille nach dem Schuss“ (Volker Schlöndorff, 2000), „Wie Feuer und Flamme“ (Connie Walter, 2001) und „Das Leben der Anderen“ (Florian Henckel von Donnersmarck, 2006), die allesamt in den 2000er- Jahren in Deutschland entstanden sind und daher sowohl zeitlich als auch räumlich sehr ähnliche Rahmenbedingungen aufweisen. Diese sollen mit speziellem Fokus auf ihre Darstellung der Kontroll- und Überwachungsmethoden der Stasi hin untersucht, im Sinne einer vergleichenden Filmanalyse methodisch bearbeitet sowie dem Bild der Fachliteratur gegenübergestellt werden. Daraus ergeben sich schwerpunktmäßig mehrere Fragestellungen, die unter der allgemeinen Forschungsfrage „Wie wird die Überwachung und Repression durch die Stasi in der DDR in Filmen beziehungsweise wie in der Fachliteratur dargestellt? Inwiefern kommt es dabei zu Gleichheiten oder Unterschieden? Kann man bei den Filmen von historischer Relevanz ausgehen?“ zusammengefasst werden sollen. Zudem soll der Begriff des filmischen kulturellen Gedächtnisses bei der Bearbeitung berücksichtigt werden und im Hinblick auf die ausgewählten Filme über die Staatssicherheit als theoretische Fundierung dienen. Insgesamt soll also mit Hilfe eines Vergleiches zwischen Film und Wissenschaft zum Thema ein umfassender Einblick in die Vorgehensweisen des Überwachungsapparates der DDR gegeben werden.

Literaturverzeichnis

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses (München 1999).

Assmann, Jan: Kultur und Gedächtnis (Frankfurt am Main 1988).

Autorenkollektiv: Staatsrecht der DDR, Lehrbuch (Berlin 1977).

Berghahn, Daniela: Remembering the Stasi in a Fairy Tale of Redemption: Florian Henckel von Donnersmarck's *Das Leben der Anderen*. In: *Oxford German Studies*, 38(3), (2009).

Dörner, Andreas: Das politische Imaginäre. Vom Nutzen der Filmanalyse für die Politische Kulturforschung. In: *Wilhelm Hofmann* (Hrsg.), *Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen* (Baden-Baden 1998).

Dueck, Cheryl: The Humanization of the Stasi in „*Das Leben der Anderen*“ (2008).

Falck, Marianne: *Das Leben der Anderen*. Film-Heft (Bonn 2006).

Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse* (Paderborn 2013).

Fricke, Karl Wilhelm: *Die DDR-Staatssicherheit. Entwicklung. Strukturen. Aktionsfelder* (Köln 1982).

Fricke, Karl Wilhelm: *Opposition und Widerstand in der DDR. Ein politischer Report* (Köln 1984).

Fricke, Karl Wilhelm: *MfS intern. Macht, Strukturen, Auflösung der DDR-Staatssicherheit. Analyse und Dokumentation* (Köln 1991).

Garton Ash, Timothy: The Stasi on our Minds. In: *The New York Review of Books*, 31.05.2007, online unter: <http://www.nybooks.com/articles/20210> (23.04.2016).

Gauck, Joachim: *Die Stasi-Akten. Das unheimliche Erbe der DDR* (Hamburg 1991).

Gieseke, Jens: *Die DDR-Staatssicherheit. Schild und Schwert der Partei* (Bonn 2001).

Gill, David, Schröter, Ulrich: Das Ministerium für Staatssicherheit. Anatomie des Mielke-Imperiums (Berlin 1991).

Havran, Ingeborg: Wie Feuer und Flamme. Film-Heft (Köln 2001).

Henckel von Donnersmarck, Florian: Das Leben der Anderen. Filmbuch (Frankfurt am Main 2006).

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse (Stuttgart 2012).

Hofer, Stefanie: Das Ende der Generationseinheit von '68: Volker Schlöndorffs Die Stille nach dem Schuss. In: A Journal of Germanic Studies, 41(2), (2005).

Knabe, Hubertus: 17. Juni 1953. Ein deutscher Aufstand (München 2003).

Kötzing, Andreas: Editorial. In: Aus Politik und Zeitgeschichte 44 (2005).

Kowalczyk, Ilko-Sascha: 17. Juni 1953 (München 2013).

Kowalczyk, Ilko-Sascha: Stasi konkret. Überwachung und Repression in der DDR (München 2013).

Lellis, George, Möller, Hans-Bernhard: Volker Schlöndorffs Filme. Literaturverfilmung, Politik und das „Kinogerechte“ (Berlin 2011).

Lindenberger, Thomas: SED-Herrschaft als soziale Praxis, Herrschaft und „Eigen-Sinn“: Problemstellung und Begriffe. In: Jens Gieseke (Hg.), Staatssicherheit und Gesellschaft. Studien zum Herrschaftsalltag in der DDR (Göttingen 2007) 23-47.

Maennel, Annette: Auf sie war Verlass. Frauen und Stasi (Berlin 1995).

Marsiske, Hans-Arthur: Zeitmaschine Kino. Darstellungen von Geschichte im Film (Marburg 1992).

Mettele, Gisela: Geschichte in bewegten Bildern. Historisches Arbeiten mit Dokumentar- und Spielfilmen. In: Dieter Hein (Hrsg.), Der Historiker als Wissenschaftler und Zeitgenosse. Festschrift für Lothar Gall zum 70.Geburtstag (München 2006).

Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse (Konstanz 2008).

Monaco, James: Film verstehen (Reinberg bei Hamburg 2013).

Müller, Gabriele: Going East, Looking West: Border Crossings in Recent German Cinema. In: A Journal of Germanic Studies, 44(4), (2008).

Müller-Enbergs, Helmut: Die inoffiziellen Mitarbeiter (MfS-Handbuch) (Berlin 2008), online unter: <http://www.nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0292-97839421302647> (15.06.2017).

Mugrabi, Vera: Spreewaldgurken und die Stasi. Die DDR im Film in der Post-Wende-Ära (Wien 2008).

Neubert, Ehrhart: Geschichte der Opposition in der DDR 1949-1989 (Bonn 2000).

Renner, Rolf G.: 1989 und die Folgen. Deutsche Gegenwartsgeschichte im Nachwendefilm. In: Pandaemonium Germanicum: Revista de Estudos Germanísticos, 16, (2010).

Rosenstone, Robert A.: Geschichte in Bildern/Geschichte in Worten: Über die Möglichkeit, Geschichte zu verfilmen. In: Rainer Rother (Hrsg.): Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino (Berlin 1991).

Schenk, Ralf: Die DDR im deutschen Film nach 1989. In: Aus Politik und Gesellschaft 44 (2005).

Schutte, Barend: The portrayal of the GDR in post 1990 German feature films. In: German as a Foreign Language, 2, (2005).

Siebenmorgen, Peter: Staatssicherheit der DDR. Der Westen im Fadenkreuz der Stasi (Bonn 1993).

Steinhoff, Carl: Rede in der Volkskammer zur Beratung und Beschlussfassung über das Gesetz über die Bildung eines Ministeriums für Staatssicherheit. In: Provisorische Volkskammer der Deutschen Demokratischen Republik (Stenographisches Protokoll), 10. Sitzung, 8. Februar 1950, 213f.

Weber, Hermann: Geschichte der DDR (München 1999).

Wenzel, Eike: Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den 60er-Jahren (Stuttgart 2000).

Wilharm, Irmgard: Bewegte Spuren. Studien zur Zeitgeschichte im Film (Hannover 2006).

Wilke, Manfred: Fiktion oder erlebte Geschichte? Zur Frage der Glaubwürdigkeit des Films „Das Leben der Anderen“. In: German Studies Review, 31(3), (2008).

William, Jennifer Marston: When West meets East and decides to stay. Shared Historical Experience in Volker Schlöndorff's „Die Stille nach dem Schuss“. In: German Studies Review, 28(1), (2005).

Zahlmann, Stefan: Körper und Konflikt. Filmische Gedächtniskultur in BRD und DDR seit den sechziger Jahren (Berlin 2001).

Zemon Davis, Natalie: „Jede Ähnlichkeit mit lebenden oder toten Personen...“. Der Film und die Herausforderung der Authentizität. In: Rainer *Rother* (Hrsg.), Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino (Berlin 1991).

Filmverzeichnis

Hauptfilme:

Henckel von Donnersmarck, Florian: Das Leben der Anderen (Deutschland 2006).
Fassung: Bluray. Buena Vista 2008.

Schlöndorff, Volker: Die Stille nach dem Schuss (Deutschland 2000). Fassung: DVD.
Zweitausendeins Edition 2011.

Walther, Connie: Wie Feuer und Flamme (Deutschland 2001). Fassung: DVD.
X Filme Creative Pool 2001.

Weitere Filme:

Becker, Wolfgang: Good Bye, Lenin (Deutschland 2003).

Beyer, Frank: Der Verdacht (Deutschland 1991).

Günther, Egon: Stein (Deutschland 1990).

Haußmann, Leander: Sonnenallee (Deutschland 1999).

Henckel von Donnersmarck, Florian: Dobermann (Deutschland 1999).

Henckel von Donnersmarck, Florian: Der Templer (Deutschland 2002).

Hirschbiegel, Oliver: Der Untergang (Deutschland 2004).

Petzold, Christian: Barbara (Deutschland 2012).

Rothemund, Marc: Sophie Scholl- Die letzten Tage (Deutschland 2005).

Schlöndorff, Volker: Der junge Törless (BRD/Frankreich 1966).

Schlöndorff, Volker: Die verlorene Ehre der Katharina Blum (BRD 1975).

Schlöndorff, Volker: Die Blechtrommel (BRD/Frankreich 1979).

Scott, Ridley: Gladiator (USA 2000).

Spielberg, Steven: Der Soldat James Ryan (USA 1998).

Stone, Oliver: Alexander (USA/Großbritannien/Deutschland 2004).

Walther, Connie: Das erste Mal (Deutschland 1996).

Walther, Connie: Hauptsache Leben (Deutschland 1998).